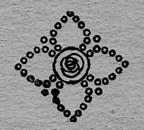
ANDRÉ MORET

PROFESSEUR AGRÉGÉ AU LYCÉE DE VALENCIENNES

UN ARTISTE MÉCONNU

CONRAD DE WURZBOURG



LIBRAIRIE ERNEST LEROUX

28, RUE BONAPARTE — PARIS (VIe)

1932

UN ARTISTE MÉCONNU

CONRAD DE WURZBOURG

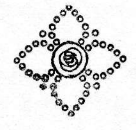
DU MÊME AUTEUR :

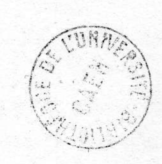
L'originalité de Conrad de Wurzbourg dans son poème : « Partonopier und Meliur ». — Etude comparative du poème moyen-haut-allemand et des manuscrits français, avec rapprochement des versions anglaises, espagnole, néerlandaises, italienne, bas-allemande, islandaise et danoise.

ANDRÉ MORET
PROFESSEUR AGRÉGÉ AU LYCÉE DE VALENCIENNES

UN ARTISTE MÉCONNU

CONRAD DE WURZBOURG





ANCIENS ETABLISSEMENTS O. MARQUANT
SOCIÉTÉ D'ÉDITION DU NORD
LILLE, 28, Rue Alphonse-Mercier, 28, LILLE

1932

BIBLIOGRAPHIE

Athis und Prophylias. — Abhandl. der Berliner Ak. 1846 et 1852.

HARTMANN VON AUE. — Sämtliche Werke, herausg. von F. Bech. (Leipzig, 1891). 3 Bde.

R. VON EMS. — Weltchronik, herausg. von G. Ehrismann. (Berlin, 1915, D. T. XX).

GOTTFRIED VON STRASSBURG. — Tristan, herausg. von E. von Groote. (Berlin 1821).

HERBORT VON FRITZLAR. — Liet von Troye, herausg. von Aug. Frommann (Quedlinburg, 1837).

DER JÜNGERE TITUREL. — Herausg. von K. A. Hahn. (Quedlinburg und Leipzig, 1842).

KONRAD. — (Pfaffe). Rolandslied, hérausg. von K. Bartsch. (Deutsche Gedichte des XII. Jahrhunderts. (Quedlinburg und Leipzig, 1887).

LAMBRECHT. — Alexander, hérausg. von K. Kinzel. (Halle, 1884).

MINNESANGS FRÜHLING. — Herausg. von K. Lachmann und M. Haupt. (Leipzig, 1857 ; neu bearbeitet von F. Vogt 1914).

HEINRICH VON MÖLK. — Herausg. von R. Heinzel. (Berlin, 1867).

MORITZ VON CRAON. — Zwei altdeutsche Rittermaeren, neu herausg. von Edw. Schröder. (Berlin, 1920).

OTTE. — Eraclius, herausg. von H. Gräf. (Quellen u. Forsch. Strassburg, 1883).

HEINRICH VON VELDEKE. — Eneit, herausg. von O. Behaghel. (Heilbronn, 1882).

WALTHER VON DER VOGELWEIDE. — Herausg. von F. Pfeiffer und K. Bartsch. (Leipzig, 1911).

WERNER DER GÄRTNER. — Meier Helmbrecht, herausg. von F. Panzer. (Altdeutsche Textbibliothek, Halle a/S. 1911).

WIRNT VON GRAFENBERG. — Wigalois, herausg. von J. M. N. Kapteyn. (Bonn, 1926).

WOLFRAM VON ESCHENBACH. — Parzival und Titurel, herausg. von K. Bartsch. IV. Auflage, bearbeitet von Marta Marti. (Leipzig, 1927-1929). 2 Bde.

WILLEHALM. — Herausg. von Lachmann. (Berlin, 1833, p. 423-639).

Pour la bibliographie détaillée des œuvres de CONRAD DE WÜRZBOURG, ainsi que pour les abréviations, nous renverrons à notre étude : « L'originalité de CONRAD DE WÜRZBOURG dans son poème : *Partonopier und Meliur* ».

PRÉFACE

S'il est vrai que :

« C'est un méchant métier que celui de médire »

c'est également une entreprise hasardeuse que celle qui consiste à faire l'éloge d'un auteur jusqu'à présent assez décrié, — du moins dans le domaine de l'art. Car, — il est assez curieux de le constater, — si **Conrad de Wurzbourg** n'a pas été apprécié à sa juste valeur en tant qu'artiste, son importance comme remanieur a été, en bien des cas, plutôt surestimée.

Ce n'est donc pas à vrai dire une « réhabilitation » que nous nous sommes proposé d'entreprendre. Mais de même qu'ailleurs nous avons ramené à de justes proportions les mérites du traducteur et de l'écrivain, nous devions en toute justice en appeler aussi du procès condamnant l'artiste, pour pouvoir, l'abaissant légèrement là-bas, mais le rehaussant ici, le placer enfin au niveau qu'il mérite, selon nous, dans la hiérarchie des valeurs poétiques.

Ainsi, ce travail est le complément logique de notre étude sur « *l'Originalité de Conrad de Wurzbourg dans son poème : Partonopier et Méliur* ».

Cela même explique le fait que nous laissons ici de côté tout ce qui concerne le poète proprement dit, pour nous consacrer plus spécialement à l'artiste ; cela justifie en même temps le sens tout spécial que nous avons donné à ce terme et le point de vue strictement limité sous lequel nous l'avons envisagé.

Si nous avons restreint l'étude de cet art à celle de quelques procédés, c'est pour deux raisons essentielles : tout d'abord, il était



inutile d'enfler exagérément ce travail par l'examen de certains procédés déjà étudiés ailleurs. L'emploi de formules stéréotypées, de sentences et de proverbes, la délicatesse et le goût, la valeur du lyrisme, le sentiment de la nature, le *Gemüt*, l'imagination, la psychologie, la prédilection pour les allusions savantes, ont été l'objet d'une enquête particulière au Chapitre XIII de notre étude précitée ; et le Chapitre XIV est spécialement consacré à la variété et à la valeur des métaphores et des images, à l'originalité des allitérations et des assonances, à l'emploi du discours direct, de l'antithèse et des mots étrangers, enfin au caractère propre de la métrique chez **Conrad de Wurzbourg,** envisagée au quadruple point de vue du rythme, de la rime, de l'*Auftakt* et de la *Reimbrechung*.

Pourtant, à côté de l'art tel qu'il nous apparaît dans un poème particulier, — en l'espèce « *Partonopier und Meliur* », — à côté de cet art « figé », c'est-à-dire envisagé à un moment déterminé du temps, il était nécessaire aussi d'examiner le devenir de cet art aux différentes périodes de son évolution, en un mot, de faire rentrer le premier, qu'on pourrait appeler « momentané » ou « statique », dans un cadre logique plus compréhensif, seul susceptible de donner à l'artiste son vrai visage : l'étude de son art au point de vue évolutif, « dynamique ».

En d'autres termes, à côté de ce que l'on pourrait nommer la teneur, la qualité « interne » de ses divers procédés, il restait à en définir le caractère plus spécifiquement « externe » ; c'est-à-dire à chercher si ces procédés, déjà employés par d'autres écrivains, et, par suite, peu nouveaux en apparence, n'avaient pas été en quelque sorte « récréés » en vue d'un certain idéal artistique, d'un « mouvement » spécial, qui, à son tour, réagissait sur leur technique ; à examiner si, sous la similitude d'une terminologie applicable à tant d'écrivains, ne se cachait pas une divergence foncière ; enfin à découvrir la nature de cet idéal, de ce « mouvement » recherché par l'artiste, en vue duquel il aurait adapté les moyens traditionnels

d'expression, et qu'on pourrait considérer comme l'essence, le principe fondamental de son art.

Cette technique proprement conradienne, à laquelle tous les procédés aboutissent avec un synchronisme absolu, nous pensons l'avoir isolée et mise en lumière sous le nom de mouvement sinusoïdal ou « moutonnement ». Nous avons estimé qu'il suffirait, pour l'exposer clairement et sobrement, de retracer l'évolution « externe » des procédés les plus importants : sentences, périodes, hendiadyn, antithèse, allitération, images et comparaisons. Toutes ces études partielles, menées indépendamment les unes des autres, ayant fourni un résultat identique, celui-ci ne saurait guère être qualifié d'occasionnel.

Ce procédé fondamental semble bien du reste avoir été pour **Conrad** moins un but consciemment voulu que le résultat d'une éducation et d'une tournure d'esprit particulières ; car il s'applique à peu près indifféremment à tout sujet, ne vise pas à produire certains « effets », répondant eux-mêmes à des sentiments précis. Il semble par conséquent être devenu peu à peu comme inhérent au caractère de l'homme et au génie poétique de l'auteur.

Enfin il représente sûrement une acquisition assez tardive, qui n'apparaît pleinement que vers le milieu de sa carrière, soit aux environs de 1272, jusqu'en 1287. Il est à noter par suite que cette technique n'a été vraiment employée que dans les œuvres épiques, et en particulier dans les deux dernières, *Partonopier* et la *Guerre de Troie* — qui, il est vrai, par leur étendue (plus de 62.000 vers au total) aussi bien que par leur valeur, forment la partie la plus importante et la plus représentative de l'œuvre de **Conrad.** La raison en est d'ailleurs visible : d'une part, le moutonnement ne convenait pas au lyrisme de **Conrad,** si conventionnel, si dénué d'*Erlebnis*, si exclusivement préoccupé de virtuosité métrique et verbale ; d'autre part, il ne pouvait encore guère se manifester dans sa poésie hagiographique, puisque celle-ci se situe en majeure partie à ses débuts poétiques, dans ce que l'on pourrait nommer sa période de classi-

cisme ou, plus exactement, d'adoption des formes d'art classiques. Le moutonnement représente ainsi sa conquête personnelle ; c'est lui qui est à la base de sa personnalité artistique véritable et qui constitue la meilleure expression de son génie définitif.

Certes, cet art s'adresse plutôt à l'inconscient qu'à la sensibilité proprement dite ; sans doute aussi, **Conrad** n'est pas parvenu à se libérer entièrement. Esclave de thèmes généralement imposés et de sources d'inspiration étrangères, il se débat de même toujours dans les formes surannées de la tradition et y reste pris par quelque côté, comme « l'oiselet au broi » dont parle la source française de son *Partonopier*. Cela seul l'a empêché d'être un poète vraiment grand ; et c'est ce qui nous autorise à parler du « tragique » de sa destinée.

Pourtant ses imperfections s'excusent en partie par les difficultés et les obstacles qui entravent toujours le progrès des voies nouvelles. Car — et c'est là ce qui importe ! — on voit maintenant qu'il ne doit plus seulement être considéré, ou plutôt déconsidéré, comme imitateur et dérivé, mais comme précurseur et initiateur.

Il ne termine pas seulement une série ; il inaugure aussi des lignées nouvelles. Ce que l'on qualifiait jusqu'ici de dégénérescence devrait, en un mot, plus justement s'appeler élaboration et ébauche.

Sans doute, cette constatation ne modifie pas la « place » occupée par **Conrad ;** il reste un écrivain de transition. Mais en établissant qu'il faut se le représenter comme tourné vers l'avenir plutôt que vers le passé, elle le rehausse singulièrement dans l'échelle des valeurs.

Suggestif et berceur, créateur d'impressions doucement voilées et propice à la rêverie, son art restera toujours cher aux âmes tendres.

I

L'HOMME

Peu d'écrivains de quelque importance ont été étudiés, et par suite jugés, aussi approximativement que **Conrad de Wurzbourg.**

Parmi les critiques qui se sont intéressé à son œuvre et à sa personnalité, les uns, soulevés par un enthousiasme et un élan d'admiration sincères, exagèrent de beaucoup ses mérites (1) ; d'autres, emportés par un chauvinisme de mauvais aloi dont nous avons fait justice ailleurs (2), lui attribuent des qualités qu'il n'a pas. Plus nombreuse encore est la catégorie de critiques et historiens de la littérature qui dénigrent ou rabaissent systématiquement sa valeur ou lui dénient même toute importance : les uns, manifestement, ne prenant point la peine d'étudier eux-mêmes son œuvre avec attention ou ne l'examinant que superficiellement et hâtivement, trouvent plus commode et moins compromettant d'adopter les opinions antérieures et s'en rapportent sans contrôle aux jugements, parfois périmés, des ouvrages de littérature ; les autres, plus consciencieux, tentent de se former une opinion objective et personnelle, mais le jugent d'un point de vue « moderne », et, basant leur appréciation sur des critères d'un autre âge, commettent inconsciemment une sorte d'anachronisme. Dans tous les cas, la vision est faussée et l'image qui nous est fournie de l'écrivain est déformée.

---

(1) « Niemals ist Konrad langweilig, niemals uninteressant ». (K. Basler. Konrads von Würzburg Trojanischer Krieg und Benoit de Sainte Maure « *Roman de Troie* ». (Dissertation, Berlin, 1910), pages 133-134. — Cf. Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen t. 126, p. 467.

(2) Voir le chapitre XIII de notre étude : « L'originalité de Conrad de Wurzbourg dans son poème : *Partonopier und Meliur* », étude à laquelle, pour éviter les répétitions, nous renverrons souvent

On peut presque l'affirmer : l'œuvre de **Conrad de Wurzbourg** ne nous a, jusqu'à présent, été présentée généralement qu'à travers le miroir déformant de l'ignorance ou des passions. Nous avons eu déjà l'occasion de le signaler ailleurs (1) : **Conrad** n'a mérité ni cet excès d'honneur ni, surtout, dans la majorité des cas, cette indignité. Son tempérament, sa tournure d'esprit, son éducation, son milieu, l'époque à laquelle il écrivit, le conduisirent inéluctablement à une certaine conception de l'art. Nous nous proposons de montrer que cette conception fut très élevée, très noble, et, à un certain point de vue, admirable. **Conrad** n'a nullement été le pâle imitateur, le bavard impuissant et insipide, le décadent sans valeur artistique que l'on a trop souvent proclamé à la légère. Une telle assertion frise le contre-sens. Son art a un caractère personnel, une touche qui n'appartient qu'à lui, des particularités qu'on ne trouve pas avant lui et qui disparaissent avec lui : cela même constitue un attrait indéniable et lui donne une importance esthétique certaine, puisqu'il est admis que si « la science, c'est nous, l'art, c'est moi ». Que cette originalité soit minime et de peu d'importance, que cet art soit inférieur par rapport à tel autre, à l'art classique, par exemple, avec lequel on l'a le plus souvent confronté, on a le droit, certes, de l'affirmer. Mais ce n'est là qu'un jugement relatif, contingent, occasionnel, qui serait différent si le canon de comparaison venait à changer. Il est préférable de chercher à établir quelle est la valeur intrinsèque, la valeur en soi, de cet art et, au lieu de lui reprocher de n'avoir pas réalisé des intentions que peut-être il n'a pas eues et ne pouvait avoir, de chercher simplement d'abord quel but il a pu se proposer, puis comment il l'a, ou ne l'a pas atteint. Autrement dit, au lieu de poser conventionnellement un idéal extérieur, donc toujours étranger, à l'artiste, et de voir comment il s'en approche ou s'en écarte, — ce qui ne peut rien prouver, — mieux vaut essayer de découvrir l'idéal qu'il se fixait à lui-même et le

(1) *Originalité*, chapitre XIII.

juger seulement d'après le succès plus ou moins grand avec lequel il s'en est approché.

Dans le premiers cas, on confronte deux valeurs non comparables ; dans le second, on juge la réalisation en fonction de l'Idée, on mesure l'artiste qu'il fut réellement à celui qu'il se proposait d'être. Le jugement, certes, doit tenir compte des antécédents et du milieu : il doit être « historique » ; mais il doit aussi et surtout se souvenir que, sous réserve d'adhérer aux principes éternels et universels qui président à la création du Beau et, selon la formule kantienne, de ne pas « être en désaccord avec la Raison », toutes les formes d'art sont autonomes, respectables et légitimes : il doit être, en ce sens, « individualiste ». Présenter, dans cet esprit, au public français une image non déformée du poète, le dégager de toute impression subjective, en un mot le montrer

« Tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change, »

telle sera l'ambition des pages qui vont suivre.

Avant de nous demander toutefois quelle devait être sur **Conrad** l'influence du passé et du milieu, et d'examiner quelle forme d'art devait en être le résultat, il est nécessaire d'être renseigné aussi exactement que possible sur la personnalité même de l'artiste, sur son tempérament, ses sympathies, ses affinités, ses tendances profondes. Peut-être alors pourrons-nous mieux comprendre le caractère spécial, la direction particulière que devait prendre son talent.

De l'homme malheureusement rien ne nous a été révélé de précis ; nous ne savons de lui que ce qu'on peut déduire d'un examen attentif de ses œuvres (1). D'après elles, on peut donc se faire de l'auteur le portrait que nous esquisserons ci-dessous :

Conrad de Wurzbourg est, nous dit-il, naturellement bon, mais violent dans la colère (2). Il est indulgent pour les imperfections

---

(1) Nous ne voulons naturellement parler ici que du caractère, non de la vie, de l'auteur. Pour ce qui est connu de sa biographie, voir *Originalité*, chapitre I : « Coup d'œil sur la vie et les œuvres de CONRAD DE WURZBOURG ».

(2) Leiche, 19, vers 14-17.

inhérentes à la nature humaine et estime qu'il suffit que chacun fasse de son mieux (1). Il n'a pas de préjugé et pense que la valeur des hommes réside, non dans leur situation sociale, mais dans leur vertu, que le pauvre vertueux vaut mieux qu'un mauvais riche :

« daz dicke ein armer âne guot
« baz unde tugentlicher tuot
« denne ein boeser richer zage » (2).

Toutefois il a horreur de l'avarice et de l'envie (3), il déplore la violence qui règne actuellement partout (4), l'absence de justice (5), la déchéance de l'amour devenu vénal (6), le prosaïsme d'une époque où les sacs d'argent l'emportent sur les vertus (7) ; il vante l'amitié véritable (8), la générosité, la sincérité et le courage, qui valent mieux que ceinture dorée (9) ; il repousse le manque de foi et l'inconstance (10), la vilenie des riches qui dédaignent ses chants (11). Lui-même cependant chante « wie der Vogel singt, der in den Zweigen wohnet », il est le rossignol solitaire (12) qui trouve en son propre chant sa plus belle récompense ; car il a une haute idée de son art (13). Malgré sa sérénité coutumière, c'est avec mélancolie qu'il songe parfois à la rapidité de l'existence, à la fuite du temps qui s'envole (14). Il lui arrive de s'effrayer à la pensée de la mort (15). Tels sont les caractères qui composent, en gros, sa personnalité morale.

---

(1) *Ibid.*, 25, 92-120.
(2) Troj., v. 5.431-5.433.
(3) Leiche, 32, 76 ; 247.
(4) *Ibid.*, 2, 47.
(5) *Ibid.*, 2, 49.
(6) Herzm., v. 554-555 ; 560-563.
(7) Engel., 269 sqq.
(8) Leiche, 32, 140.
(9) *Ibid.*, 32, 204-205.
(10) *Ibid.*, 32, 216-224.
(11) *Ibid.*, 32, 234-240.
(12) Parton., v. 123 sqq.
(13) Trojan., v. 176 sqq. — Leiche, 32, 303.
(14) Leiche, 32, 256-274.
(15) *Ibid.*, 32, 346-360.

Les derniers traits mentionnés ci-dessus, joints à quelques autres, ont fait attribuer à **Conrad** l'épithète de « tendre » ; on a insisté sur ce qu'il y a en lui de mièvre, de sensible, presque d'efféminé (1). En fait, nous l'avons montré ailleurs (2), on a fort exagéré cette sensibilité qui, pour être très réelle, n'annihile cependant pas chez lui l'élément intelligent et raisonnable. Les amours mêmes auxquels il semble faire parfois allusion (3) peuvent fort bien n'être qu'un des thèmes conventionnels « classiques » du *Minnesang*. Quoi qu'il en soit, cette sensibilité n'exclut nullement, sinon le goût du comique (4), du moins, parfois, la tendance à la réflexion malicieuse, les concessions accordées à l'humour (5).

A la sensibilité s'apparente cependant une qualité qui est l'un des plus beaux traits du caractère de **Conrad,** un de ceux qui lui donnent le plus droit à nos sympathies : l'universelle indulgence, la grande pitié humaine, la tolérance compréhensive. Comme à notre **La Fontaine,** duquel il se rapproche encore par son inégalable talent d'animalier (6), on pourrait donner à **Conrad** le surnom de **Pamphile.** Par ce côté, **Conrad** est vraiment de son temps, ou plutôt s'apparente aux plus nobles esprits qui l'ont précédé. Un grand souffle d'humanité et de tolérance traverse en effet les œuvres des grands écrivains du moyen âge (7). Déjà le *Jeu de l'Antechrist* s'efforçait de rendre justice aux religions étrangères ; le paganisme, le judaïsme, le christianisme tentent dans cette œuvre de justifier leur point de vue, mais sans violence de ton, sans haine ni anathème. **Freidank** n'est pas non plus convaincu que les hérétiques, les juifs et les païens soient condamnés à être la proie de l'enfer. Dieu ne

---

(1) *Originalité,* chap. XIII, § VII.
(2) *Ibid.,* chapitre XIII, § VI, VII.
(3) Leiche, Nos 6, 13, 27, 28.
(4) *Originalité,* chapitre XIII, § 11.
(5) Schw., 1.066-1.073; 1.096-1.101. — *Originalité,* chapitre VIII, N° 38.
(6) *Originalité,* chap. VII. — Chapitre XIV, § 1.
(7) W. SCHERER. *Gesch. der deutschen Literatur* 1921, p. 75. — H. NAUMANN : « *Der edle und der wilde Heide* » (Festschrift für Ehrismann, p. 80-101).

fait-il pas luire également son soleil et ne donne-t-il pas à tous « einerlei Wetter » ? La même tolérance se manifeste dans la *Chanson d'Alexandre*, traduite cependant par un clerc, **Lambrecht.** Dans cette œuvre, Grecs et Perses, bien qu'ennemis, s'accordent une mutuelle estime et le poète montre une grande pitié humaine à l'égard des vaincus. Quant à **Walther de la Vogelweide,** il place sur un même plan juifs, chrétiens et païens, car, dit-il :

« wir wahsen ûz gelîchem dinge » (1)

et de cette argile commune dont nous sommes tous pétris, que reste-t-il après la mort ?

« Quot libras in duce summo invenies ?
« wer kan den hêrren von dem knechte scheiden,
« swa er ir gebeine blôzes fünde ? ».

Wolfram enfin, comme **Freidank,** espère généreusement que même les païens seront sauvés. Aussi il prie et intercède en leur faveur :

« starb er âne toufen sît,
« so erkenne sich über den degen balt
« der aller wunder hât gewalt » (2).

Il estime en effet que tous les hommes sont ses frères :

« wan sie sint mir alle sippe
« von dem Adâmes rippe » (3),

et que, par suite, ils sont égaux, quelle que soit la pigmentation de leur peau :

« ungelîch was doch ir zweier hût » (4)

---

(1) Walther, N° 87.
(2) Parz., 43, 6-8.
(3) *Ibid.*, 82, 1-2.
(4) *Ibid.*, 44, 30.

Aussi, bien que nature profondément religieuse et convaincue, **Wolfram** respecte les croyances d'autrui. L'esprit d'humanité et de tolérance parcourt toute son œuvre aussi bien le *Willehalm*, dans lequel les païens sont ornés de qualités et de vertus, que le *Parzival*, bâti tout entier sur l'idée de réconciliation et de compréhension : Gahmuret épouse la païenne Belakane, Feirefiz s'éprend d'une chrétienne. Nous voilà loin de l'intransigeance de **Chrétien** qui estime qu'on devrait « tuer les juifs comme des chiens enragés ».

Ainsi la littérature du moyen âge, comme plus tard celle des classiques modernes, est pénétrée du principe de tolérance. Le *Nathan* et plus tard *Uriel Acosta* ne feront que reprendre une tradition. Le fanatisme, au contraire, au XIX[e] siècle comme au XIII[e], sera un signe de décadence.

A ce point de vue, **Conrad** est en quelque sorte un attardé. Sa tolérance en matière religieuse, surtout dans ses œuvres de la dernière période, est égale à son indulgence, signalée plus haut, dans le domaine moral. Il eût certainement, lui aussi, pris pitié des païens, de leur détresse, de leur exil :

« mich müet der ungetouften nôt durch ir ellende » (1),

car, malgré tout, « ez ist gar gotes hantgetât » (2).

Il eût sûrement fait siennes, si son modèle les avait connues, les doctrines égalitaires émises par Partonopeus dans les manuscrits B. G. L. T. du poème français (3) :

« Amis, fait il, de cele main
« Dont Dex fist le fil al vilain
« Fist il les gentilz homes toz »,

---

(1) Jüng. Titurel, 1552, 1.
(2) Willeh., 450, 15. — Cf. 306, 1 ; 310, 30 ; 466, 30.
(3) *Originalité*, chap. IV, b, additions N° 53.

et plus loin encore :

« Amis, fait il, ce croi et quit
« Que tres tuit li home del mont
« D'un père et d'une mère sunt.
« Tres tuit sunt d'Adam et d'Evain
« Et li cortois et li vilain
« Et tuit li sot et tuit li saige ».

Aussi a-t-il reproduit intégralement, dans son *Partonopier*, les éloges accordés par Partonopeus au sultan de Perse, son rival (1), le bel épisode où Supplice et Ancelot ont pitié du païen Alès, en danger et fugitif (2), et le geste chevaleresque d'Aupatris à l'égard de Gautier (3), générosité que celui-ci paie d'ailleurs de retour en sauvant le neveu de son bienfaiteur, Galadès (4). Il n'hésite pas à être aussi libéral que sa source en reconnaissant à chacun le droit d'implorer le dieu de ses convictions :

« Ainz requier, fait Alès, le dieu com l'ai apris.
« Le vostre requerez que vos ocist Longis » (5).

« dô sprach der hübesche Sarrazîn :
« ich wil biten Mahameten :
« sô sult ir Jêsum ane beten,
« den Longîn der ritter
« mit einer lanzen bitter
« stach durch sîne zeswen hêr.
« swer under in gewaltes mêr
« in himel und ûf erden habe
« der lege uns disen kumber abe » (6).

---

(1) *Originalité,* chap. II, § 16. — Cf. chap. IX, N° 120.
(2) *Ibid.,* chap. II, § V, b.
(3) *Ibid.* et § VI.
(4) *Ibid.,* § VII, a.
(5) P. (Bibl. Nat., 368) : Fol. 40, recto, col. 1, vers 6-7.
(6) Part., v. 19.480-19.488.

C'est là, on le voit, la marque d'une très grande noblesse de caractère, auquel rien de ce qui est humain n'est étranger et dans lequel, semble-t-il, la sensibilité prédomine.

L'imagination, en effet, fait défaut à **Conrad.** L'invention, chez lui, est rare. Il semble se complaire surtout aux émotions vagues et au mouvement berceur d'une sensibilité voilée. Sauf dans le domaine de la vie animale, les cas d'analyse subtile, d'observation détaillée, de vision précise, sont même chez lui peu fréquents. Tout au plus peut-on dire qu'il est, sans acuité spéciale, un « visuel », qui a notamment le sens des couleurs (1). Nous montrerons d'ailleurs plus loin que le sens de l'ouïe, le sentiment « musical », est encore bien plus affiné chez lui. De là la rareté et le peu de relief de ses personnifications, si puissamment évocatrices chez un **Walther :** celles-ci ne sont bien souvent que traditionnelles (personnifications du Monde (2), de la *Minne* (3), de la Discorde (4), de la Fortune (5), de la Mesure (6), de l'honneur (7), du mois de Mai) (8) ; dans les autres cas, il y a plutôt métaphore que personnification véritable (wîziu bluot lachet ; der walt cleidet sich ; der sunnen blic) ou celle-ci dégénère en allégorie (9).

Le côté le plus important du tempérament de **Conrad**, la base de sa personnalité intellectuelle et morale, c'est donc aussi et surtout le bon sens, une raison solidement assise, un penchant marqué pour la réflexion et la maxime. **Conrad** est un esprit sentencieux. Comme **Sancho,** il s'exprime volontiers par proverbes, qui, fréquem-

---

(1) *Originalité,* chap. XIV, § 1.
(2) Weltl., v. 212.
(3) Herzm., 538, 552. — Leiche, VII, 23-24. — Troj., 2.381, 7.828, 14.892, 16.560, 22.944.
(4) Leiche, II, 66.
(5) Schw, 1250 ; Silv. 2567 ; Leiche 32, 163 ; Engelh. 844 ; 4.400 ; 5.070. — Tr. 1.751, 1.796, 2.046, 6.655, 9.366, 18.924, 29.924.
(6) Pantal., 120.
(7) Engelh, 928, 4.122.
(8) Engelh., 3.161, 5.326. — Leiche, IV, 3 ; IX, 1.
(9) Klage der Kunst.

ment, amorcent ou interrompent un développement. Cette prédilection se manifeste même dans sa poésie lyrique, où les pièces à tendance moralisatrice (1) alternent avec les chansons de printemps, les chansons d'hiver ou les aubes. **Conrad** se sent visiblement plus à l'aise dans la poésie didactique que dans la poésie amoureuse, bien qu'il se complaise presque exclusivement à l'éloge de la ***Milte*** et au blâme de l'avarice.

Cet esprit sentencieux se décèle également tout au long de son œuvre. C'est lui qui, tourné vers le domaine scolastique et théologique, est responsable de l'interminable argumentation du *Silvestre*, qui n'est autre que la *Disputation* de **Heine,** étalée sur plus de 5.000 vers.

Pourtant, ce penchant a un caractère bien particulier. Il aime s'accompagner du rythme berceur des périodes, préfère le balancement majestueux et mol à la netteté incisive et concise ; il est moins l'image saisissante, le proverbe-éclair qui frappe par l'intensité de son relief, que le ronronnement musical auquel se complaît l'âme rêveuse, mais un peu lente et lourde, d'un être solidement constitué. Ceci apparaît nettement si l'on songe aux sentences si fréquentes aussi chez un **Gottfried.** Le contraste est alors saisissant. Chez ce dernier, elles sont le burin qui cisèle ; chez **Conrad,** elles sont comme une ouate qui adoucit et enveloppe. Chez **Gottfried,** le proverbe est un raccourci, un concentré de deux (2) ou trois vers (3) :

« under zwein übeln kiese ein man
« das danne minner übel ist ».

« man sol den mantel kêren
« als ie die winde sint gewant ».

---

(1) Lieder, 18, 19, 24. — Sprüche, 25, 31, 32.
(2) Tristan, 7.329-7.330, 8.505-8.506, 10.439-10.440, 17.754-17.755.
(3) Tristan, 280-282, 1.115-1.117, 1.868-1.870, 5.461-5.463.

Chez **Conrad**, cette « exquisita simplicitas », cette concision qu'il trouvait cependant parfois chez ses modèles (1), est extrêmement rare :

« swer fliuhet ê daz man in jaget,
« entriuwen, der ist niht ein man » (2).

« swâ noch der apfel walzet hin
« er draejet nâch dem stamme sîn » (3).

« daz alter vröuden hazzen
« von natûre gerne wil » (4).

« swer hiute sitzet ûf dem rade
« der sîget morne drunder » (5).

« der biderbe und der wîse
« der ahte, wie sîn anevanc
« gewinne guoten ûzganc » (6).

A côté de ces maximes qu'on pourrait appeler « classiques » (encore sont-elles présentées souvent sous une forme plus générale que précise, plus abstraite que concrète) (7), on découvre surtout chez **Conrad** des sentences largement et complaisamment développées, qui ondoient majestueusement comme les vagues. Le proverbe-médaille disparaît pour faire place à la sentence mélodique.

Nous n'en citerons qu'un exemple :

« nû was eht ie der smerze
« den vrouwen vil gemeine,
« swaz in doch möhte cleine

---

(1) Notamment dans le *Partonopeus*. — V. *Originalité*, chap. XIII, § 9.
(2) Engelh., 3.434-3.435.
(3) Troj., 632-633.
(4) Tr. 10.298-10.299.
(5) Tr. 18.406-18.407.
(6) Troj. 18.314-18.316.
(7) Eng., 4.084-4.085. — Tr., 3.212-3.213, 8.044-8.045, 18.536-18.537, 18.544-18.545, 24.482-24.483, 40.208-40.209. — Pour les proverbes-images, voir Engelh., 907-911, 1.736-1.739, 3.534-3.537. — Troj., 13.042-13.045.

« gewerren, daz si nîdent daz.
« ir herze und ir gemüete laz
« wirt an vröuden umb den wint.
« swie sicher si an dem manne sint
« daz er in holde sinne trage :
« doch hazzent si daz alle tage,
« ob er ein ander wîp an siht.
« si wizzent wol, daz im geschiht
« kein liep, wan daz er blicket dar,
« und nîdent doch daz selbe gar
« mit herzen und mit sinne » (1).

Ce caractère musical est parfois rehaussé encore par la répétition voulue de certains termes qui reviennent comme un leit-motiv et renvoient le balancier de la période dans une oscillation nouvelle. Procédé déjà connu, sans doute (2), mais qui convenait particulièrement à l'effet qu'il s'agissait justement d'obtenir, à savoir la dissolution de tout caractère purement plastique :

« wâ man den schadebaeren man
« betwinget, daz er büezen muoz,
« dâ wirt dem schadehaften buoz
« der schedelichen swaere
« und muoz der schadebaere
« von im in schaden sîn geleit » (3).

Ainsi, chez **Conrad,** le raisonnement a pris la place de la raison classique. Il a en outre atténué la précision des contours, émoussé la netteté des arêtes, pour estomper et fondre l'ensemble et le balancer doucement « auf Flügeln des Gesanges ».

---

(1) Trojan., 17.260-17.273. — De même Engelh., 1.648-1.652. — Troj., vers 6.459-6.467, 7.644-7.651, *17.742-17.772*, 18.228-18.233, 19.069-19.075, 19.208-19.213.

(2) Hartmann : Minnesangs Frühling, 212, 35-36. — Iwein, 2.905 sqq ; 6.238-6.242 ; 1. Büchlein, 1.785 sqq. — Gregor., 607 sqq. — Gottfried, Tristan, 222-241.

(3) Trojan., v. 26.300-26.305.

A ce caractère raisonneur se rattache un autre trait : le penchant pour l'érudition et les allusions savantes. **Conrad** était certainement, sinon un savant, du moins un homme très cultivé pour son temps. Ses connaissances étaient très étendues et, sauf peut-être en géographie, — lacune fort commune à son époque (1) — approfondies et précises. C'est ce qui apparaît au simple examen de ses œuvres, au point qu'on a pu aller jusqu'à affirmer qu'il était plutôt un savant qu'un poète (2). Cette affirmation est sans doute excessive. Ses écrits, en tout cas, supposent une érudition considérable : le *Herzmaere*, qui est la reproduction de la légende de Coucy et de la dame de Fayel (3), a certainement une source française. *Heinrich von Kempten* et *Engelhard* (variante de la légende d'*Amicus et Amelius*) ont, d'après **Conrad** lui-même (4), une origine latine. La scène du jardin dans *Engelhard* donne en outre à penser que **Conrad** devait connaître le *Cligès* de **Chrétien**, non pas certes dans l'original, car **Conrad** ne dut comprendre le français que vers la fin de sa vie, mais au moins dans un remaniement allemand, soit celui de **Conrad Flek**, soit celui d'**Ulrich de Turheim.** De même la légende de *Silvestre* est empruntée aux remaniements latins de **Mombritius** et de **Siméon Metaphraste** (5) ; la légende d'*Alexis* est tirée d'un récit voisin de la Vie des Bollandistes (6) ; et celle de *Pantaléon* est extraite à la fois de la Vie des Bollandistes et de **Mombritius.** Nous avons montré ailleurs que le *Partonopier* est la traduction d'un manuscrit français perdu, de la famille de P. La *Guerre de Troie* remonte en

---

(1) *Originalité*, chap. XIII, § 8. — Cf. aussi chap. VII.

(2) « Er war weit mehr gründlicher, fleissiger Gelehrter als Dichter ». (K. Basler, *op. cit.*, p. 133.)

(3) Cette légende est rapportée aussi à Guillaume de Cabestaing, à la châtelaine de Castel-Roussillon et au Minnesinger Reinmar de Brennenberg.

(4) H. v. K., 754-759. — Engel., 212-213 et 6.492-6.495.

(5) G. Prochnow. — Mittelhochdeutsche Silvesterlegenden und ihre Quellen. (Dissert., Marburg, 1901).

(6) J. O. Janson. — Studien über die Legendendichtungen Konrads von Würzburg. (Dissert., Marburg, 1902).

majeure partie à **Benoît de Saint-Maure** (1). **Conrad** a toutefois complété son modèle au moyen de nombreuses sources auxiliaires : **Ovide, Stace, Pindarus Thébanus, Simon Chèvre d'Or** et peut-être **Herbort de Fritzlar.** Et quant aux autres œuvres de **Conrad** que nous tenons pour originales, rien ne prouve qu'elles n'ont pas, elles aussi, un modèle resté jusqu'ici inconnu. C'est vraisemblablement le cas pour le *Schwanritter*. Et la *Forge d'Or*, cet extraordinaire morceau de bravoure, n'a pas seulement une source unique, mais révèle la familiarité de l'auteur avec toute une littérature théologique et mystique.

Cette somme énorme de connaissances, comme on devait s'y attendre, a en outre laissé des traces dans le style et les modes d'expression de l'écrivain (2).

Au surplus, cette particularité se retrouve chez les grands prédécesseurs de **Conrad,** qui, là encore, se rattache à la tradition classique : écrivains français (3) et allemands (4), tous avaient, avant

---

(1) W. Greif. — Die mittelalterlichen Bearbeitungen der Trojanersage (Marburg, 1886), p. 92-121.

(2) *Originalité*, chap. XIII, § 8.

(3) Cf. par exemple WACE :

« urbs est latins, citez romans,
« cestre est anglois, Kaër bretanz ».
(Brut, v. 1.263-1.264).

(4) HARTMANN : Fils de roi Lac (Erec 361, etc.) ; Guivreiz li pitis (Er. 4.476) : explication de termes tels qu'aventure ou « Joie de la Cour ».

— WOLFRAM : Sarjande a pied, bon fiz, bien sei venuz, etc. ; étymologie du nom de PARZIVAL (Perceval). (Parz. 140, 16-17).

— GOTTFRIED, comme le capucin du camps de *Wallenstein*, cite souvent des expressions étrangères qu'il explique ensuite :

« Juvente bêle et la riant ». (Tristan, v. 3.138).
« Deus sal rois et sa mesnie ». (Tr. 3.257).
« La fossiur a la gent amant ». (Tr. 16.704).
« En vûs ma mort, en vûs ma vie ». (Tr. 19.218).

A côté de cette particularité, analogue au travers critiqué par l'auteur de *Meier Helmbrecht*, GOTTFRIED aime montrer ses connaissances étymologiques : origine du mot curée (Tristan, vers 3.016-3.026) ; explication de noms propres, tels que TRISTAN (vers 1.998-2.002) ou Kanelengres (1.641 sqq.) ; jeu de mots sur lameir (11.990 sqq.), identique à celui du manuscrit T du *Partonopeus* (*Originalité*, chap. XIII, § 8).

lui, étalé complaisamment leurs connaissances philologiques. **Conrad** a le même penchant : sans aller, comme certains d'entre eux, à intercaler dans son récit des vers français entiers, textuellement reproduits, il saisit avec satisfaction les occasions de montrer son savoir. Il explique le sens étymologique du nom de Paris (1), emploie et traduit le verbe « amo » (2), et se complaît aux allusions littéraires (« Rivalin et Blanchefleur (3), Tristan et Iseult (4), légende d'Alexandre) (5), ou empruntées, plus ou moins directement, à l'antiquité classique (Phyllis (6), les Sirènes (7), Pyrame et Thisbé) (8), ou biblique (Salomon (9), David (10), Samson (11), Adam) (12).

C'est dans ce dernier domaine que **Conrad** se sentait tout particulièrement à l'aise. Toutes ses œuvres laissent deviner une formation fortement religieuse, une éducation où la scolastique et la théologie devaient occuper une place prépondérante. Une tradition ne voulait-elle même pas qu'il eût été moine à Fribourg-en-Brisgau ? Il est en tout cas un croyant, qui considère comme une blasphème l'assimilation d'un mortel à Dieu, même lorsqu'elle n'est qu'une hyperbole poétique (13). Il est hanté par la pensée de l'au-delà, par la crainte des tourments après la mort (14) et reprend fréquemment ce thème favori des sermons et de la poésie des clercs, qui est à la base de l'âpre éloquence d'un **Heinrich von Melk.**

---

(1) Trojan., vers 664-673.
(2) *Ibid.*, v. 20.770-20.779, 21.680.
(3) *Ibid.*, v. 2.310-2.311. — De même Leiche, II, 20.
(4) *Ibid.*, v. 2.312-2.313, 17.222-17.229. — Cf. Engelh., v. 2.991.
(5) *Ibid.*, v. 14.078-14.081. — Engelh., v. 838-842
(6) *Ibid.*, v. 2.319.
(7) *Ibid.*, v. 2.668, 3.739, 3.777. — De même Engelh., 2.216-2.229. — Leiche, 1, 129. — Gold. Schm., 148.
(8) *Ibid.*, v. 2.315-2.317.
(9) *Ibid.*, v. 1 990, 2.048, 2.164, 19.691, 30.806.
(10) *Ibid.*, v. 2.168, 30.806.
(11) *Ibid.*, v. 2.182.
(12) *Ibid.*, v. 2.172.
(13) *Originalité*, chap. VII
(14) *Originalité*, chap. VIII, N° 18.

Cette religiosité pourtant n'exclut pas le libéralisme et certains traits de satire, parfois mordants, à l'égard des clercs, qui font songer à **Walther** (1). C'est ainsi que **Conrad** place le chevalier au-dessus du « pfaffe » (2) :

« swer sich an eines phaffen lôz
« wil hân, der ist ein tôre.
« er sol ûf eime kôre
« wol singen hôhe wîse
« und mit rîlicher spîse
« vil schône mesten sînen lîp » (3).

De même, cette foi très réelle ne s'effarouche pas d'un réalisme qui peut aller jusqu'à la peinture licencieuse, — qui du moins serait jugée telle de nos jours. — Ainsi **Hartmann**, malgré une piété foncière, se complaît, dans ses poésies lyriques, à célébrer l'amour défendu ; il ne mentionne pas la Vierge dans son œuvre. **Walther** critique et gourmande les anges (4). **Conrad** a su concilier la religion et le récit scabreux. Il veut, lui aussi, et par là se rattache, une fois

(1) Cf. WALTHER, 115, 9 : « ir pfaffen, ezzet hüenr und trinket wîn ».

(2) Trojan., vers 19.144-19.153, 19.162-19.165.

(3) Il va sans dire que, parmi les diverses opinions émises par CONRAD, certaines peuvent être simplement traduites. C'est notamment le cas du passage ci-dessus, emprunté à BENOIT DE SAINTE MAURE, vers 3.985 sqq. (Edit. L. Constans, Paris, 1904) :

« Proveire sont toz jorz coart
« De poi de chose ont il reguart...
« ...Que quiert il entre chevaliers ?
« Mais aut orer en cez mostiers
« E guart qu'il seit e gros e gras.
« Nos vies ne s'acordent pas :
« Penst bien de son cors daisier,
« Qu'il n'a d'autre chose mestier ».

Toutefois, le fait pour CONRAD d'avoir reproduit ce passage, alors que, selon la coutume des traducteurs de son temps, il lui était aisé de le modifier, voire de le supprimer totalement, est encore une preuve de libéralisme.

(4) WALTHER, N° 173, p. 224.

de plus, à ses illustres précurseurs, plaire à la fois à Dieu et à ce monde, qu'il décrivait cependant à ses débuts comme si repoussant malgré la façade trompeuse (1) : « gote und der werlde wol gevallen » (2).

Cette familiarité avec les choses théologiques est aussi en très grande partie à l'origine d'un des procédés littéraires de **Conrad.** La poésie religieuse du XII[e] siècle tendait, à l'exemple des commentateurs de la Bible, à l'interprétation allégorique de l'Evangile. Le cœur du croyant était un palais où demeuraient les vertus, etc... Cette tendance à l'allégorie s'était retrouvée chez **Gottfried,** qui, toutefois, personnifiait les qualités et les vices. Chez **Conrad,** au contraire, nous l'avons vu, les personnifications sont rares. Mais il a le goût des métaphores allégoriques plus ou moins développées et suivies : le cœur est une prairie où l'honneur croît comme une fleur, etc. (3). Ainsi l'art de l'écrivain s'explique par la vie et l'éducation de l'homme.

Il nous reste à mentionner encore un des plus beaux traits du caractère de **Conrad,** un de ceux qui lui ont valu une légitime estime : le patriotisme. Sans doute celui-ci se manifeste parfois sous la forme d'une gallophobie qui peut paraître étroite et, en certains cas, déplacée (4). Ne pas admettre que le roi de France pût être le chef du parti opposé, dans un tournoi, à l'empereur d'Allemagne ; supprimer un passage où le païen Sornegur devenait vassal du roi de France ; éliminer d'une énumération vingt-six noms de peuples espagnols, parce que ceux-ci sont amis de la France ; ceci semble sans doute excessif. Plus respectables sont, à notre sens, la fierté nationale de **Conrad** et son attachement passionné à la terre natale : la première qui lui interdit d'admettre que le traître Mares soit « un Alemant » et qui ne veut pas lui permettre de peindre ses

---

(1) WELTLOHN, vers 217-238.
(2) Erec, v. 7.782-7.783. — Tristan, v. 8.022. Cf. 8.014-8.015.
(3) *Originalité,* chap. XIV, § 2.
(4) *Originalité,* chap. VII. — De même, chap. IX, N° 8.

compatriotes mis en fuite et jetés à l'eau; le second, qui lui a inspiré des accents d'une si tendre nostalgie :

« swâ der mensche wirt erzogen,
« weizgot, dâ strebet im der sin
« ie ze jungest wider hin,
« als in den walt daz wilde tier » (1)

et lui a dicté des vers d'une si haute noblesse :

« jô sol man umb daz vaterlant
« den sweiz verrêren und daz bluot » (2).

Rarement on a trouvé de plus beaux accents pour dépeindre l'amertume de l'exil :

« ê daz der man sîn eigen
« verliese und al sîn êre
« und ûz dem lande kêre
« in dem sîn muoter in gebar,
« ê wâget er sîn leben gar
« und wert sich deste harter.
« ez ist ein grôziu marter,
« daz man daz vaterlant begehe
« und in ein fremdez rîche strebe
« von mâgen und von kunden » (3).

Et c'est en termes émouvants qu'il apporte son hommage à sa langue maternelle :

« man sol der tiuschen zungen
« ungerne alhie vergezzen,
« wan si den prîs besezzen

(1) Parton., vers 2.748-2.751.
(2) Trojan., vers 12.152-12.153.
(3) Trojanerkr., vers 11.674-11.683.

« und den gewin ervohten hât,
« daz ir lop vil hôhe stât
« und ob den liuten allen vert,
« die sich an strîte hân erwert » (1).

Ainsi, alors que l'auteur de *Moriz von Craon* critique la pauvreté de la langue allemande (2), le poète du *Pilatus* avait affirmé avec force la fausseté de cette assertion. Il suffit, avait-il dit, de la traiter comme l'acier, c'est-à-dire de la marteler et de l'assouplir à l'enclume. Et **Walther** avait, lui aussi, défendu et célébré éloquemment ses compatriotes (3) :

« Tiuschiu zuht gât vor in allen ».

« Tiusche man sint wol gezogen,
« rehte als engel sint diu wîp getân ».

Tel nous apparaît **Conrad** dans ses œuvres. A la fois rêveur et solidement réaliste, visuel et auditif, *tendre et raisonneur*, poète et érudit. Il partage les sentiments de son époque, il a les qualités et les défauts de son temps. Cette réceptivité devait le rendre particulièrement apte à refléter les idées et les procédés de ses précurseurs littéraires. Quelle teinte personnelle ont pris ces procédés après avoir été assimilés et élaborés par l'écrivain, et quelle forme d'art particulière devait en résulter, c'est ce que nous nous proposons de montrer.

---

(1) Trojan., vers 23.998-24.004.
(2) Vers 1.778-1784 :

« tiuschiu zunge diu ist arn.
« swer dar inne wil tihten,
« sal er die rede rihten,
« sô muoz er wort spalten
« und zwei zesamen valten ».

(3) WALTHER, p. 61, N° 39.

II

LES ORIGINES LITTÉRAIRES

Les chefs-d'œuvre de la littérature courtoise avaient été composés en un temps très court. C'est dans l'espace d'une trentaine d'années, entre 1190 et 1220 environ, qu'étaient nés *Erec*, *Grégoire*, *Le Pauvre Henri*, *Iwein*, *Parzival*, *Tristan et Willehalm*. **Conrad** arrivait donc juste à temps pour sentir tout l'éclat et le prestige de ces grandes œuvres, en être influencé et comme imprégné, et pour être tout naturellement animé du désir d'égaler leurs auteurs. Ses écrits se succèdent en effet depuis environ 1258 jusqu'à 1287.

Par leur évolution déjà, ceux-ci reproduisent le mouvement général et le développement de la littérature antérieure. L'épopée courtoise avait succédé aux légendes hagiographiques, issues elles-mêmes du sermon; les thèmes épiques avaient remplacé les sujets purement religieux. De même, l'œuvre de **Conrad** a ses racines dans la théologie : elle part de la légende pieuse pour aboutir, par l'intermédiaire du récit d'édification, au poème épique et chevaleresque adapté du français.

Ainsi, même à ce dernier stade de son évolution littéraire, **Conrad** est resté, du moins par le choix des thèmes, héritier fidèle de la tradition. En cela il se rattache simplement à la lignée de ceux qu'on peut appeler, avec **Gœthe**, les « traducteurs parodistes ». Comme **Gottfried**, comme **Hartmann**, comme **Veldeke** lui-même,

considéré pourtant comme modèle et chef d'école, **Conrad,** traducteur du *Partonopeus* ou de **Benoît de Sainte-Maure,** remonte au **Pfaffe Conrad,** remanieur de la *Chanson de Roland*, et à **Lambrecht,** traducteur de la *Chanson d'Alexandre.* Comme la plupart d'entre ses devanciers aussi, il travaille « sur commande », à l'instigation de protecteurs divers (1). Ainsi, grâce au plus célèbre des Mécènes de l'époque antérieure, **Hermann de Thuringe, Veldeke** avait pu terminer son *Enéide* au château de Naumburg, et **Albrecht d'Alberstadt** avait, en 1210, traduit les *Métamorphoses* d'**Ovide ;** de lui, **Herbort de Fritzlar** avait reçu le modèle français de sa *Chanson de Troie* et **Wolfram** l'original de son *Willehalm.*

Etant donné ce que nous savons de la personnalité de **Conrad,** quelle influence exercèrent sur lui ses prédécesseurs et ses contemporains ? Vers lesquels d'entre eux devait-il se sentir naturellement attiré, et comment leurs idées et leurs procédés se reflètent-ils dans son œuvre ?

Comme il est aisé de le concevoir, **Conrad** semble avoir eu connaissance d'une grande partie de la littérature de son temps. Comme une série de miroirs convergents, celle-ci projette sur lui une quantité de faisceaux plus ou moins vifs, réfléchis avec plus ou moins de netteté dans des directions divergentes. Ou encore, pour employer une autre image qu'il eût lui-même aimée (2), l'œuvre de **Conrad** est semblable à un corps qui, longtemps exposé à la lumière solaire, aurait absorbé une partie de ses rayons et en conserverait une pâle lueur. De cette fluorescence, essayons de retrouver l'origine.

Nous avons signalé plus haut que **Conrad** fait parfois allusion à la *Légende d'Alexandre.* Rien ne permet d'affirmer qu'il vise spé-

---

(1) *Originalité,* chap. I.

(2) Cf. Gold. Schm., vers 842 sqq. ; ou encore vers 672 sqq. — Lieder, XXV, 67-72 et Trojan., vers 154-161.

cialement la traduction de **Lambrecht** (1). Celle-ci en tout cas renferme déjà la plupart des traits qui deviendront caractéristiques chez **Conrad :** longueurs, formules vides qui alourdissent le cours du récit, allusions à l'Ecriture, descriptions de personnages, réflexions personnelles, bref, procédés qui trahissent la poésie de « métier », bien plus que celle d'inspiration. Le traducteur de la *Chanson de Roland* s'était complu, lui aussi, à allonger les monologues et discours, les descriptions de combats et de vêtements, les scènes d'adieux et de lamentations. Comme après lui **Conrad,** il insistait sur l'élément religieux et diminuait la tendance nationale de l'original en supprimant de son modèle les allusions à la « *doulce France* ». Pour la langue même, il manifestait son goût des doubles formes et des expressions pléonastiques, de l'antithèse, du parallélisme et des métaphores. Ces procédés se retrouvaient chez **Eilhart von Oberg,** avec quelques autres qui tendaient déjà à devenir traditionnels : descriptions de batailles à l'aide de clichés (le feu jaillissant au choc des épées, les combattants comparés à des sangliers), monotonie des transitions, fréquence des monologues, réalisme parfois brutal, apparition dans le récit de nombreux mots étrangers, importés intégralement.

Toutefois, c'est seulement grâce à **Heinrich von Veldeke** que ces tendances, jusqu'alors isolées et encore incertaines, allaient se généraliser et s'affermir ; c'est grâce à lui qu'elles devaient devenir classiques et en quelque sorte obligatoires.

---

(1) L'allusion des vers 14.078-14.081 de la *Guerre de Troie,* en tout cas, ne se retrouve pas chez LAMBRECHT. (Seul, le manuscrit de Bâle, qui est l'œuvre d'un continuateur, renferme une description correspondante, aux vers 4.247-4.280). CONRAD ne l'a pas davantage empruntée à BENOÎT, qui l'ignore.

La visite faite au fond de la mer par ALEXANDRE, au moyen d'un vaisseau en verre, est décrite par LAMBERT LE TORT DE CHATEAUDUN, dans son *Alexandriade* (Edit. F. LE COURT DE LA VILLETHASSETZ et Eug. TALBOT, Paris, 1861, p. 290 : « Comment ALIXANDRE fu mis en mer en un touniel de voirre ») ; elle fait partie des aventures imaginaires attribuées au conquérant par les Lettres fantastiques d'ALEXANDRE à ARISTOTE. CONRAD pourrait en avoir eu connaissance, soit par une traduction latine du *Pseudocallisthène,* soit par l'*Alexandre* de RUDOLF VON EMS. Cf. aussi l'*Annolied,* vers 207-236.

Veldeke passait au XIII[e] siècle pour le père de la poésie courtoise. Ses successeurs disaient de lui qu'il avait greffé sur l'arbre de la poésie le rameau dont eux-mêmes n'avaient fait que cueillir les fleurs :

« er impete daz êrste rîs
« in tiutescher zungen... » (1).

Veldeke s'efforçait en effet d'obtenir une clarté parfaite. Ce besoin de précision avait toutefois pour conséquences de fâcheuses répétitions, l'abus des redondances et les allusions constantes aux événements antérieurs (« als ir ie vore hât vernomen, als man û segede bevoren, als ir hie vore hât gehôrt ») qui, outre l'inconvénient d'entraver l'exposé des événements, devaient bien vite devenir des formules creuses et fastidieuses, sans aucune signification particulière, un pur psittacisme (2). D'autres expressions ou images, qu'elles fussent ou non déjà connues et attestées, devaient d'ailleurs acquérir grâce à lui la notoriété et devenir indispensables, pour perdre alors par là même toute valeur : « roet alse ein bloet, groene alse ein gras, swart alse ein bech, lûter als ein glas, wît alse ein harm, sîn ougen gloeden alse ein kole, ein spiegel der hêren », etc... En même temps, **Veldeke** avait sur le goût une influence parfois fâcheuse par ses plaisanteries douteuses (3), et la familiarité grossière avec laquelle, chez lui, s'expriment même les dames (4). Il faudra l'arrivée de **Hartmann** pour réintroduire dans la littérature les qualités de délicatesse et de tact.

Herbort von Fritzlar ressentit vivement cette influence et, son œuvre ayant vraisemblablement été connue de **Conrad** et même uti-

---

(1) Gottfried, Tristan, vers 4.724 sqq.
(2) *Originalité,* chap. XIII, § 2.
(3) Cf. notamment ENEIT, vers 8.973 sqq. ; 10.646-10.649.
(4) ENEIT, vers 11.446, 13.022.

lisée par lui (1), contribua à la transmettre à ce dernier. **Herbort** se proclame lui-même disciple : « ich hân noch jungeres namen : ich folge », c'est-à-dire imitateur et traducteur. L'ambition de **Conrad** n'ira pas plus loin. Par l'atrocité de ses tableaux de bataille, **Herbort** se rattache aux chansons d'*Alexandre* et de *Roland* et **Conrad** a conservé quelques-uns de ces traits où le réalisme côtoie le répugnant (2). Il dérive de **Veldeke** par sa prédilection pour les scènes grossières ou scabreuses, par la complaisance avec laquelle il décrit les épisodes de meurtres, de malédictions ou d'injures. Comme plus tard **Conrad, Herbort** aime étaler son savoir, rehausser le récit par l'addition de réflexions personnelles et de maximes morales, tout en cherchant à l'agrémenter par l'usage d'expressions symétriques et de nombreuses antithèses. Comme **Conrad** encore, et comme **Veldeke,** entre lesquels il sert de chaînon, **Herbort** est un poète épique «romanisant» : il voit l'antiquité par l'intermédiaire de la courtoisie française, insiste sur la chevalerie et l'amour courtois, se plaît aux longues descriptions (palais de Priam, lit de Médée) et aux scènes d'amour : épisodes de Jason et Médée, de Troïlus et Briseida, d'Achille et de Polyxène. La nature n'apparaît que très peu dans son œuvre.

Tous ces caractères, qui se retrouvent identiques chez **Conrad,** s'expliquent en partie sans doute par le fait que, dans leur *Guerre de Troie*, **Herbort** et **Conrad** puisaient à la même source. Mais ils font également présumer une influence du premier sur le second et, plus généralement, appartiennent aux déformations que le moyen âge, avant tout sentimental, devait fatalement faire subir à l'antiquité, essentiellement héroïque. C'est ainsi que le drame d'Achille et de Polyxène, chez **Herbort** (présent chez **Conrad** sous forme de l'épisode d'Achille et Déidamie) est l'ébauche du thème exclusive-

(1) W. Greif, *op. cit.*, p. 118 sqq.
(2) *Originalité,* chap. XIII, § 5.

ment chevaleresque et courtois du « sich verliegen », qui, plus tard, deviendra le problème d'*Erec*.

C'est dans le même esprit qu'**Albrecht de Halberstadt** avait traduit les *Métamorphoses*, en doublant presque l'étendue de l'œuvre d'**Ovide** (1). Chez lui toutefois apparaît pour la première fois un caractère qui sera la grande qualité et la spécialité inégalable de **Conrad** : l'observation minutieuse et la description imagée des oiseaux et des bêtes, le talent d'animalier.

Ce ne sont là pourtant que les origines littéraires « lointaines », les ancêtres de **Conrad** qui eurent sur lui le moins d'influence. C'est avec ses prédécesseurs immédiats qu'il montre le plus d'affinité, ce sont leurs œuvres, celles des plus grands d'entre eux surtout, qu'il a le mieux connues et s'est efforcé d'égaler.

Nous avons montré déjà comment, pour la tolérance et le patriotisme, **Conrad** s'était mis à l'unisson de ses grands devanciers. Certaines de leurs idées, certains sentiments, avec lesquels les siens se trouvaient en conformité, éveillèrent en outre chez lui un écho et furent comme l'ébranlement qui provoque, sur une surface immobile, un déploiement majestueux et lent de cercles concentriques. Ainsi **Conrad** trouvait chez **Walther** (Frô Werlt) l'ébauche de son *Weltlohn*. De même le principe de la non-interversion des classes sociales, affirmé par **Walther** (2), coïncidait avec cette haine du vilain parvenu que lui présentait le modèle français de son *Partonopier* et à laquelle ce poème était redevable des épisodes de Marès et de Pharès (3). Cette théorie du « chacun à sa place » n'était pas,

---

(1) G. Ehrismann, Geschichte der deutschen Literatur II, 2, 1, p. 108, note 7.

(2) WALTHER, N° 129 :

« swâ der hôhe nider gât
« und ouch der nider an hôhen rât
« gezucket wirt, des ist der hof verirret ».

(3) *Originalité*, chap. II, § 6 et 20.

nous l'avons montré (1), en contradiction avec un généreux égalitarisme. Cela encore, **Conrad** le trouvait chez **Walther** :

« armen man mit guoten sinnen
« sol man für den rîchen minnen
« ob er êren niht engert » (2).

Walther encore, avant **Conrad** et avec plus de sincérité, s'était fait le « laudator temporis acti ». Enfin la scène du jardin dans *Engelhard* (v. 3103 sqq.) offre certaines ressemblances avec la situation que décrit la pièce « *Unter der linden* ». Engelhard et Engeltrût, comme les personnages de **Walther**, sont couchés sur l'herbe :

— « dar ûf was in gebettet »
— « dâ unser zweier bette was »

et n'ont d'autre témoin :

— « wan diu vil liebe nahtegal »
— « unde ein cleinez vogellîn ».

Et dans certaines expressions mêmes et certaines tournures semble se déceler la trace laissée par le grand lyrique :

Conrad : « Gewalt ist ûf der strâze michel » (3).
Walther : « Gewalt vert ûf der strâze » (4).

Conrad : « Der fröuden tor ist zuo getân » (5).
Walther : « Mir ist verspart der saelden tor » (6).

Conrad : « Mit einem lîsen engen schrite
« Kam si dort her geslichen » (7).
Walther : « er trat vil lîse, im was niht gâch » (8).

---

(1) Voir plus haut, p. 16.
(2) WALTHER, N° 90, p. 146.
(3) Leiche, II, 47 sqq.
(4) WALTHER, 81, I, 22.
(5) Leiche, II, 33. — Cf. Klage, 22, 7.
(6) N° 82, 1.
(7) Trojan., vers 7.518-7.519.
(8) N° 100, 7.

Conrad : « swaz ie gekrouch od ie geflouc » (1).

Walther : « swaz kriuchet unde fliuget » (2).

Conrad : « der saelden leitesterne » (3).

Walther : « aller fürsten leitesterne » (4).

Conrad : « dô im der lîp erstorben was
« daz im diu sêle dort genas » (5).

Walther : « dô Friderich ûz Osterrîche alsô gewarp
« der an der sêle genas und im der lîp erstarp » (6).

Pourtant, malgré tous ces rapprochements qui montrent que **Conrad** connut les poésies, dont certaines avaient du reste été retentissantes, de son illustre prédécesseur, il est nécessaire de faire observer qu'il existait entre leurs tempéraments, aussi bien d'homme que de poète, des différences fondamentales, qui devaient restreindre l'influence de **Walther** à une portée occasionnelle et toute superficielle.

Tout d'abord, le pessimisme de **Walther** (7) s'opposait à l'optimisme foncier de **Conrad,** chez lequel les lamentations sur la décadence du présent restent malgré tout l'exception, une sorte de convention littéraire et peut-être comme un des accessoires lyriques indispensables à tout adepte du *Minnesang*. Même lorsqu'il traite

---

(1) Parton., vers 8.129. — Cf. Troj., 19.059.
(2) N° 81, II, 5.
(3) Parton., vers 172. — Cf. Troj., vers 20.422.
(4) N° 97, 12. — Cf. toutefois GOTTFRIED, TRISTAN, vers 13.669-13.670 et 16.490.
(5) Weltl., vers 257-258.
(6) N° 98, 1, 2.
(7) N° 66 (Verfall der zucht, âne liep sô manic leit) ; N° 65 (Trauriger Zustand der Welt) ; N° 71 (Freudlose Zeit) ; N° 72 (Klage über den Verfall der Kunst) ; N° 81 (ich saz ûf eime steine) ; N° 84 (Vorzeichen des Jüngsten Tages : gewalt gêt ûf, reht vor gerihte swindet) ; N° 186 (Unbeständigkeit der Welt : triuwe, zuht und êre ist in der werlde tôt) ; N° 188 (Einst und jetzt :
« diu werlt ist ûzen schoene, wîz, grüen' unde rôt ;
« und innen swarzer varwe, vinster sam der tôt »).

ce thème en tout cas, **Conrad** est loin d'atteindre la puissance d'émotion ou d'indignation qui se manifeste en pareille circonstance chez **Walther.** Le premier a en outre une sérénité, une exubérance même, une « joie de vivre », qui contrastent avec la mélancolie du second, avec son inquiétude, son « modernisme » sentimental, cette tristesse douce et voilée avec laquelle, comme **Horace** dans l'*Ode à Postumus*, il constate la fuite des jours. Chez **Conrad,** le sentiment de la mort n'inspire qu'un long développement et n'est que le prétexte à une cascade d'images alambiquées ou banales : le sommeil qui rappelle la mort, l'ombre qui passe comme l'existence, la chaleur du bain qui fait songer à l'enfer, le miroir, issu, comme nous, de la cendre, l'onde qui coule comme nos ans (1). Que l'on compare à tout ce symbolisme la simplicité émouvante avec laquelle **Walther** voit passer « der kurze vogelsanc » et disparaître les biens passagers du printemps, « varende bluomen unde blat » (2), « nimium breves flores amoenos rosae » (3), et avec laquelle il regrette le temps disparu sans retour :

« owê war sint verswunden alliu mîniu jâr ! ».

Il y a également une différence profonde entre l'érotisme de **Conrad** (4) et l'influence ennoblissante attribuée, par **Walther,** à l'amour. Certes, cette idée se trouve occasionnellement exprimée par **Conrad,** comme aussi bien par la plupart de ses contemporains (5). Mais, là encore, il semble bien qu'il n'effleure ce thème que parce que celui-ci était une des idées conventionnelles imposées par la tradition lyrique. On ne trouve pas chez lui ce sérieux, ce

---

(1) Leiche, 32, 256 sqq.
(2) N° 187.
(3) Horace, Odes II, 3.
(4) *Originalité,* chap. XIII, § 5.
(5) Gutenburg (Minnesangs Frühling, 78 : 21) ; Meinloh (M. S. F., 11 : 7) ; Dietmar (M. S. F., 32 : 26) ; Reinmar (M. S. F., 103 : 24 ; 157 : 31 sqq.) ; Hartmann (Lieder I, vers 20-22) ; Gottfried (Tristan, vers 11.631 sqq.) ; Wirnt von Grafenberg (Wigalois, vers 5.464 sqq.).

respect pour la « wîp », placée au-dessus de la « frouwe » (1), cette exaltation de son influence bienfaisante :

« swer verholne sorge trage,
« der gedenke an guotiu wîp, er wirt erlôst » (2).

« swer guotes wîbes minne hât,
« der schamt sich aller missetât » (3),

ce cultisme, fréquemment exprimé par les troubadours français, tels que **Guillem de Cabestaing**, qui constate les heureux effets de l'amour sur la valeur morale de l'homme et affirme par avance que «das Ewig Weibliche zieht uns hinan ».

Aussi, alors que **Walther** ne se laisse aller que très rarement à dépeindre une situation ou une scène osée ; alors que, même en ce cas, il le fait avec tact et mesure, — cette qualité si essentielle selon lui ; — alors que sa peinture a un caractère enjoué et charmant qui fait oublier ce qu'elle pourrait avoir de choquant (4) ; **Conrad** procède-t-il avec une audace et un manque de scrupules qui surprennent le lecteur moderne. Qu'il suffise de rappeler l'entrevue d'Achille et de Déidamie dans la *Guerre de Troie*, ou la scène du jardin dans *Engelhard*.

Enfin, alors que **Conrad** aime faire preuve d'érudition et étaler ses connaissances, **Walther** ne fait que rarement des allusions savantes. Encore celles-ci sont-elles rebattues (allusions à Hélène et à Diane) (5), ou courantes (verge d'Aaron, porte d'Ezéchiel, trône de Salomon et autres expressions bibliques que la tradition imposait). Et nous avons signalé déjà la rareté et la pauvreté des personnifications chez **Conrad**, alors qu'au contraire elles sont un des procédés

---

(1) WALTHER, N° 69.
(2) N° 18.
(3) N° 37.
(4) N° 9 : unter der linden. — Cf. aussi N° 17, vers 43-44.
(5) N° 23.

les plus efficaces et les plus puissamment évocateurs de l'art de **Walther** : n'a-t-on pas vu longtemps en son « hêr Stoc » un personnage véritable ?

Ainsi l'œuvre de **Walther** n'a pas exercé sur **Conrad** une influence profonde et n'a pas contribué à donner une tournure particulière à son génie. Elle n'a pas été pour lui une « révélation », un tournant de sa carrière poétique, mais a seulement laissé en lui les traces que laisse chez un esprit cultivé le commerce d'un grand artiste ; il n'en est resté qu'un dépôt, un « précipité » littéraire, superposé à d'autres dans le demi-jour du subconscient. Il nous faut poursuivre l'exploration de ces profondeurs obscures et latentes ; il nous faut chercher ailleurs le génie vers lequel, poussé par d'intimes affinités, **Conrad** se sentit spécialement porté, et dont il absorba les rayons, que dévia et réfracta ensuite le prisme de son tempérament poétique.

Ce génie-choc, ce poète-impulsion, ce n'est pas non plus en **Wolfram** que nous le découvrirons, car la strate qu'il a déposée chez **Conrad** est infiniment mince. **Conrad,** en vrai disciple de **Veldeke,** était trop épris de clarté, pour se sentir attiré vers un auteur qui reconnaissait lui-même son manque de netteté (1) et que ses contemporains mêmes taxaient d'hermétisme, lui demandant de faire accompagner ses œuvres d'un commentateur :

« die selben wilderere,
« sie müzen dûtere
« mir ir mere lazen gân... » (2).

Il devait préférer de beaucoup **Hartmann** et **Gottfried,** dont la langue est « eben und sleht » (3). **Conrad** tenait en outre à avoir un modèle, une source à laquelle il pût se référer et qui fût un gage de « véracité », alors que **Wolfram** préfère l'invention, l'imagination, les

(1) « Mîn tiutsch ist etswâ doch so krump ». (Willeh. 237, 11).
(2) Gottfried : Tristan, vers 4.680 sqq.
(3) Rudolf von Ems. — Alexander II.

voies personnelles. **Conrad** était un homme instruit et **Wolfram** ne sait ni lire ni écrire et proclame son ignorance. Il emploie également des termes « unhöfisch », c'est-à-dire vieillis, que **Hartmann** et **Gottfried,** et avec eux **Conrad,** éviteront soignement : wîgant, recke, degen, dürkel, etc...

La contribution de **Wolfram** à la formation littéraire de **Conrad** se réduit donc à fort peu de chose. Il a pu l'attirer par son érotisme (1), mais ne lui a guère fourni que quelques métaphores, seul procédé qui, chez **Wolfram,** pouvait frapper **Conrad** : comparaison des combattants avec des forgerons (2), images empruntées au jeu d'échecs, emploi figuré du mot **zins,** etc... Quant aux rapprochements de situations que l'on pourrait être tenté de faire entre certains passages du *Parzival* et le *Partonopier* (3) ou la *Guerre de Troie* (4), ils tombent d'eux-mêmes pour la simple raison que **Conrad** n'avait pas à emprunter ces traits à **Wolfram,** car il les trouvait dans ses modèles.

Plus profonde fut, croyons-nous, l'impression laissée sur **Conrad** par le *Nouveau Titurel*. L'œuvre d'**Albrecht de Scharfenberg,** comme celle de **Conrad,** a un caractère avant tout musical ; celui-ci a provoqué des longueurs qui étalent le poème sur près de 25.000 vers. Son auteur se complaît aux descriptions, s'attarde aux récits de combats et aux détails héraldiques. Il fait surtout un prodigieux étalage d'érudition, notamment dans le domaine de la théologie et des sciences naturelles. Il fait un usage considérable de mots étrangers et on ren-

---

(1) Parziv., 139, 15-18 ; 192, 9-17 ; 231, 24-27 ; 243, 23-30.

(2) Parziv., 112, 28 ; 210, 4 ; 537, 27, etc. — Parton., 14.327-14.331. — Engelh., 2.728-2.731, 4.851-4.853. — Turnier, 794-797, 812-815. — Trojan., 4.076-4.079, 12.802-12.805, 25.842-25.845, 32.940-32.943, 34.576-34.581, 37.250-37.253.

(3) Les chevaliers partagés en deux camps, l'un dans la ville, l'autre à l'extérieur. GAHMURET triomphe à ce tournoi et reçoit la main de la reine HERZELOIDE, puis, au bout d'un certain temps, il la quitte pour aller au secours du BARUC. (Parz. II).

PARZIVAL au château du GRAL s'aperçoit à son réveil de la disparition des serviteurs. Il retrouve son cheval, le château est désert. (Parz. V).

(4) HERZELOIDE qui veut éloigner son fils de la chevalerie fait songer à l'épisode de l'enfance d'ACHILLE. (Parz. III).

contre chez lui tous les termes qui se trouvent dans les diverses œuvres de **Conrad.** Mais c'est surtout l'étonnante profusion des images qu'il emploie qui doit avoir frappé et inspiré **Conrad.** Le fait qu'**Albrecht** était contemporain de ce dernier et que le *Nouveau Titurel* fut sans doute composé peu de temps avant le *Partonopier*, entre 1250 et 1272, n'est pas un obstacle à cette hypothèse. Au contraire, car l'ouvrage devait avoir pour **Conrad** l'attrait d'une œuvre récente, il piquait la curiosité de l'aiguillon de la nouveauté, de l'actualité, du « vient de paraître », — si l'on peut employer cette expression toute moderne — et, comme tel, stimulait davantage l'émulation des imitateurs. Par ses comparaisons empruntées au monde animal, le *Nouveau Titurel* est en tout cas l'ouvrage du moyen âge qui se rapproche le plus de ceux de **Conrad** (1). Les autres images, qu'elles soient empruntées au monde végétal (2) ou au monde des minéraux (3), de même que les diverses métaphores (4) ou la tendance à assimiler chevaliers ou combattants à certains phénomènes de la nature (5), sont également, quoique avec plus de concision, dans la plus pure « manière » conradienne.

Pourtant, il nous faut arriver à **Hartmann** pour trouver l'un des grands précurseurs, l'un des véritables parrains littéraires de **Conrad.** Ce dernier devait se sentir attiré par le caractère même de **Hartmann,** dont nous avons noté déjà l'affinité avec le sien : ce mélange des

---

(1) Par exemple comparaisons avec les animaux suivants : lion (Jüng. Titur., 1.021, 4 ; 5.152, 3) ; tourterelle (1.021, 4 ; 1.765, 3) ; faucon (1.426, 4 ; 4.117, 3 ; 4.686, 4) ; cigogne (4.117, 1) ; dragon (4.189, 2) ; pélican (5.149, 4) ; rossignol (5.150, 1 ; 5.505, 4), etc.

(2) Comparaisons avec la pomme (624, 4) ; la rose humide (1.456, 2) ; le mois de mai (5.393, 4) ; antithèse de la rose et du lis (1.607, 4 ; 1.771, 2 ; 2.000, 2), etc.

(3) Comparaisons empruntées au rocher (1.002, 4 ; 2.046, 2) ; au diamant 1.021, 1 ; 2.000, 3 ; 4.030, 3) ; au cristal (1.021, 3) ; à la perle (1.091, 3) ; à l'étincelle (2.964, 1) ; au miroir (5.118, 3) ; à la gelée (1.068, 3), etc.

(4) Eren sark (2.136, 2) ; der keusch ein poye (1.765, 2), etc.

(5) Guerriers et chevaliers sont comparés à la grêle (259, 4), à la neige (1.967, 1), à la tempête qui fait voltiger les feuilles (3.733, 2). GURNEMANZ revêt les airs de tronçons de lance comme le mois de mai couvre les arbres de fleurs (2.056, 1-3), etc.

principes religieux et d'une franche joie de vivre, cette synthèse de la foi sincère et de l'attachement aux biens du siècle, cet éloge des beautés de la nature et des plaisirs courtois qui s'allie sans contradiction foncière à l'affirmation du renoncement au monde ou de la vanité des biens terrestres. Chez **Hartmann** comme chez **Conrad,** il n'y a contraste qu'en apparence : tous deux exigent seulement de l'homme qu'il respecte deux maîtres, le monde et Dieu. Ces deux idéals ne s'excluent nullement : **Hartmann** ne parle-t-il pas de la galanterie de Dieu, qui ne sait rien refuser aux belles dames ? Une telle assertion, que le jugement moderne trouverait profane et presque blasphématoire, n'était pas incompatible, à cette époque, avec une piété réelle et sans réserve. **Conrad,** en tout cas, a adopté une conception analogue et prêche l'union de Dieu et du monde, du cœur et du corps.

C'est que **Hartmann,** comme **Conrad,** a reçu une éducation religieuse (1). Comme lui, il est poursuivi et comme hanté par la crainte des châtiments de l'enfer, dont il imagine très vivement les supplices (2), et par la perspective des joies du paradis (3). Cette religiosité, cette empreinte mystique, ne disparaîtront pas quand s'éveilleront l'intérêt pour les choses chevaleresques, la prédilection pour le monde courtois et la vie en général. Les deux tendances, chez les deux auteurs, ont continué à vivre juxtaposées et à se manifester parallèlement. Chez **Hartmann,** *Grégoire*, l'Œdipe du moyen âge, est en quelque sorte la personnification de cette synthèse des contrastes : vie séculière avec toutes ses fautes et ses laideurs et vie de pénitence avec sa pureté et ses vertus.

D'autres caractères encore rapprochent **Hartmann** et **Conrad :** leur lyrisme qui, lui aussi, chante à la fois l'amour des dames et l'amour divin, sans sortir des limites imposées par la tradition,

---

(1) Cf., la tenson du cœur et du corps dans le 1er *Büchlein.*
(2) Gregorius, vers 269.
(3) 1. *Büchlein,* vers 1.034 sqq.

poésie toute de convention quant aux thèmes ; la parenté de certains sujets (1) ou l'analogie de certains épisodes (2). Pourtant, d'autres particularités séparent aussi les deux hommes : **Hartmann** est un conteur malicieux. On l'a qualifié d'humoriste (3). **Conrad** au contraire n'est que peu et rarement spirituel ; il n'a généralement pas le goût du comique (4). On s'accorde en outre à reconnaître à **Hartmann** le sens de la mesure, qui était à l'opposé du génie de **Conrad.** C'est ce sens délicat, ce tact exquis, qui ont porté **Hartmann** à éviter les images violentes dans les descriptions de combats, à ne pas détailler complaisamment, comme on l'avait fait si fréquemment avant lui, les ruisseaux de sang ou l'aspect répugnant des blessures. En ce sens, il a eu une influence heureuse sur le goût. Sans doute, **Conrad** n'a pas entièrement évité les excès et les violences de ce genre, auxquels son besoin de « colossal », sa tendance au « grandiose », le portaient naturellement ; même lorsque **Hartmann** lui donnait formellement l'exemple de la modération, obtenant du reste un effet poignant par le fait de sa simplicité même :

« in ergreif diu miselsuht » (5),

il s'est cru obligé à plus de précision et insiste d'une manière pénible sur les ravages de la lèpre (6). Pourtant il semble incontestable que l'exemple de son prédécesseur a heureusement atténué la maladresse

---

(1) Le *Grégoire* a pu inspirer certains traits des *Légendes,* entre autres du *Silvestre.* Die *Klage der Kunst* est un débat analogue à la tenson du *Büchlein. Der arme Henrich* a sans doute contribué au tableau du lépreux, sinon dans *Silvester,* du moins dans *Engelhard.*

(2) IVAIN, enfermé au château d'ASCALON et secouru par LUNETE, la folie du héros, retrouvé dans la forêt par la comtesse de NARISON, font penser à certains passages du *Partonopier.* URRAQUE ressemble davantage à LUNETE qu'à la BRANGIE du poème de TRISTAN. Comme la première, elle est la libératrice du héros en danger, puis sa médiatrice auprès de sa maîtresse.

(3) F.Piquet. Etude sur HARTMANN d'Aue, p. 309-310. (Paris, 1898).

(4) *Originalité,* chap. XIII, § 11.

(5) Der arme HEINRICH, vers 119. — Cf. Silv. vers 896.

(6) Engelh., vers 5.150-5.161.

avec laquelle **Conrad** traite certaines situations et a fait l'office de pouvoir modérateur, réfrénant la tendance à l'horrible et générateur de tact.

Sur la langue même et le style de **Conrad, Hartmann** a exercé une influence indéniable. Certes, on peut dire que la langue de **Hartmann**, si naturelle, si simple, qui n'est que le reflet normal de la pensée et qui, mieux que tout autre, mérite l'épithète de « sleht », est en apparence aux antipodes de celle de **Conrad.** Pourtant, en y regardant de plus près, on s'aperçoit que c'est entre elles différence de « quantité » et d'extension, plutôt que de qualité et de nature. Sans doute, l'un ramasse quand l'autre développe ; l'un est simple, l'autre majestueux ; l'un est clair et frappant, l'autre vague et berceur. Mais ces différences, qui s'expliquent d'ailleurs par la dissemblance du but à atteindre, n'en reposent pas moins sur des procédés au fond identiques : même parallélisme, même souci du balancement antithétique, du reste conforme au contenu de l'œuvre et du caractère même des deux écrivains, basé sur le dualisme et la polarité (1) ; même recherche — développée et perfectionnée seulement chez **Conrad** pour des raisons musicales — de termes tautologiques enchaînés par *und* ou *oder ;* mêmes accumulations d'épithètes de couleurs, exagérées naturellement par **Conrad ;** même prédilection pour les réflexions et sentences ; mêmes phrases stéréotypées et banales, héritage d'un passé déjà lointain, qui, relativement peu nombreuses chez **Hartmann** (2), deviendront, sous l'influence de **Gottfried,** littéralement intolérables chez **Conrad** (3) ; même recherche de la mélodie iambique pure et de l'alternance régulière de la *Hebung* et de la *Senkung* (4). On le voit, la plupart des procédés

---

(1) Cf. Erec, vers 1.495, 6.471, 7.341-7.343, 7.346-7.348, etc.

(2) Erec vers 240, 280, 452, 916, 1.294, 1.428, 1.856, 2.238, 2.896, 2.354, 3.965, 7.460, 8.460, 8.661, 10.038.

(3) *Originalité,* chap. XIII, § 2.

(4) *Ibid.,* chap. XIV, § 8.

stylistiques et rythmiques de **Conrad** sont exactement ceux de **Hartmann,** mais vus à travers un verre grossissant. Simple question d'échelle. **Conrad** est un **Hartmann** sans tempérance. Bien entendu, nous ne voulons pas affirmer que le premier a découvert chez le second tous ces procédés, inconnus de lui jusqu'alors ; il n'en est sûrement pas ainsi. Mais en retrouvant chez un grand écrivain un écho de ses propres tendances, **Conrad** leur donna plus libre cours, subit plus pleinement leur emprise et s'engagea plus résolument dans ce sillage.

Cette influence se trahit enfin par les ressemblances qui se manifestent parfois, chez les deux écrivains, jusque dans l'expression et certaines tournures : non seulement dans l'adoption textuelle par **Conrad** de vers entiers qui se retrouvent chez **Hartmann,** mais ne se retrouvent pas que chez lui, parce qu'ils faisaient alors partie des clichés du domaine commun (1) ; mais encore dans la recherche de certains procédés, ébauchée chez **Hartmann,** où **Conrad** l'a trou-

---

(1) Très fréquemment Hartmann ne fait que transmettre la tradition, passer le flambeau. Ainsi pour des vers tels que : Mit lîbe und mit guote. (Iwein, 5.142, 5.514. — Erec, 6.393. — Grég., 280, 622, 3.945). — Eng., 5.087. — Schw., 472. — Turn., 695. — Part., 6.503. — Troj., 7.415, 9.083, 9.427, 11.491, 17.713, 20.551, 22.695.

— Beide stille und über lût (Erec, 6.524). — Silv., 5.209. — Alex., 513, 1.162, 1.275. — Engelh., 5.508, 5.078, 1.053. Cf. 2.256, 4.354. — Troj., 22.224. Cf. 22.426, 35.126.

der eine hin, der ander her (Erec, 6.864). — Parton., 5.906. — Engelh., 2.854. — Troj., 9.880, 34.496. Cf. 14.253, etc.

De même en ce qui concerne un assez grand nombre d'images et métaphores :

süeze als ein mete (Erec, 425). — Pant., 264. — Part., 4.838, 8.800. — Troj., 16.044-16.046.

swerzer danne ein brant (Er., 652). — Troj., 3.792.

— vester danne der adamas (Er., 8.426). — Part., 6.340. — Cf. Troj., 3.808, 6.566, 9.583, 23.456, 25.088.

wîz alsam ein swan (Er., 329). — Engelh., 2.525. — Part., 17.869. — Troj., 19.994.

der minne stricke (Er., 3.693). — Engelh., 807, 1.919, 2.232. — Part., 7.059, 18.012. — Trojan., 7.694, 14.664, 20.336, 20.337, 20.687.

der minne bant (Grég., 834). — Trojan., 4.392, 8.392. — Cf. 11.202-11.203, 20.366, 14.760, 16.608. — Part., 1.634.

der êren krône (Iw., 10). — Cf. Part., 7.554-7.556, etc.

vée et qu'il a largement exploitée : ainsi la tendance à la comparaison non plus courte et brève, mais largement développée et épanouie (1), ou la prédilection pour l'allitération-comparaison (2). Par toutes ces particularités, **Hartmann** attirait **Conrad** et l'acheminait vers **Gottfried**, par lequel passe également la voie qui devait conduire **Conrad** à son originalité véritable.

L'œuvre de **Conrad** décèle visiblement l'influence de **Gottfried** ; c'est toutefois de la part du premier moins un effort conscient et une imitation voulue que communion foncière d'idées et de tendances et affinités naturelles (3). Aux procédés de **Gottfried**, **Conrad** a en outre très vite imprimé sa marque particulière ; il s'écarte enfin de son maître par sa conception de l'art et une différence fondamentale dans l'objectif visé. Nous tenons donc d'abord à affirmer que, s'il doit beaucoup à **Gottfried**, il est loin d'avoir joué exclusivement le rôle de « satellite », d'« épigone », et de « dernier homéride », auquel la plupart des manuels littéraires rabaissent son génie.

Conrad lui-même fait plusieurs fois allusion à **Gottfried** et à son œuvre (4), ce qui est d'autant plus remarquable que les allusions à la littérature du temps, fréquentes chez **Gottfried** lui-même ou **Wolfram**, sont chez lui infiniment rares. Certains passages de ses œuvres appellent en outre une réminiscence de traits analogues, par-

---

(1) Cf. par exemple la comparaison des étoiles éclipsées par l'éclat de la lune, dans Erec, vers 1.767-1.782.

(2) Er *G*laste sam ein *G*las. (Erec, 8.218). — Cf. Parton., 5.144.

Sô *t*eter sam die *t*ôren *t*uont. (Iw., 3.268). CONRAD : Trojan., vers 17.368.

(3) Cf. F. Vogt. Geschichte der mittelhochdeutschen Literatur 1902, p. 62-63 : « Das Vorbild GOTTFRIEDS VON STRASSBURG blickt in seinen Dichtungen allerorten durch, aber er ist nicht nur ein Nachahmer, sondern in gewisser Weise ein Geistesverwandter des Meisters ».

(4) Cf. HERZMAERE, vers 8-9. — Gold. Schmiede, vers 94-99 (allusion aux vers 4.920 sqq, de TRISTAN). — Leiche II, 20 et Trojanerkr., vers 2.310-2.311 (allusions à Rivalin et Blanchefleur). — Engelh., vers 2.991. — Trojanerkr., vers 2.312-2.313, 17.222, 17.228-17.229 (allusions à Iseult. La forme même employée par CONRAD (*Ysôt Isôt*) montre qu'il a connu le poème de GOTTFRIED et non celui d'EILHART, qui emploie la forme Isalde).

ticuliers à **Gottfried** : la scène du jardin dans *Engelhard* fait songer à celle du *Tristan* ; le breuvage magique de *Partonopier* (que l'on trouve il est vrai dans le *Partonopeus* français) rappelle le philtre d'amour offert à Iseult ; le sujet du *Herzmaere* tout entier dérive de ce cultisme, de cette dévotion amoureuse, qui s'exhale si ardemment du *Tristan*. Réminiscence aussi, sans doute, et peut-être même ici imitation volontaire, que les onze strophes d'introduction à *Engelhard*, faisant l'éloge de la « *triuwe* », — dont le nom est répété plusieurs fois (1) selon un procédé cher à **Gottfried**, — et déplorant son éclipse actuelle. C'est peut-être enfin chez **Gottfried** que **Conrad** prit l'habitude de certaines citations savantes, telles que les allusions à Orphée (2) ou aux Sirènes (3).

Les procédés d'art commun aux deux auteurs ne sont pas moins nombreux : prédilection pour les explications étymologiques (4), tendance à éviter le vers isolé et à obtenir au moins le couple, le distique ; recherche de l'*Auftakt* (5) ; souci excessif de clarté qui conduit à tourmenter l'idée et amène, chez **Conrad** surtout, qui exagère encore la tendance, les répétitions et les longueurs ; jeux de mots (6) ; parallélisme, parfois double ou triple (7) ; abus des apostrophes au lecteur, des allusions à la source et de l'affirmation de la véracité des faits (8), procédé destiné, certes, primitivement,

---

(1) Engelh., vers 165, 167, 168, 169, 171.

(2) Tristan, vers 4.788-4.790. — CONRAD : Parton., vers 1.605.

(3) Tristan, vers 4.869, 8.089-8.115. — CONRAD : voir ci-dessus page 27, note 7.

(4) Voir ci-dessus, page 26, note 4.

(5) « VON GOTTFRIED empfing KONRAD die Tendenz, nach dem Auftakt-Verse zu streben ». (Laudan. — Die Chronologie der Werke des KONRAD. — Dissert., Göttingen, 1906, p. 118).

(6) Cf. Part., vers 1.697, 1.720, 9.793-9.794 :

« daz mîn tôter lebetage
« von des lebenden tôdes klage... ».

(7) Tristan, vers 15.766-15.768 et 12.690-12.692 :

« Geminnet und gehêret,
« geprîset und geêret,
« von liute und von lande ».

(8) Cf. R. Preuss p. 35 sqq. — CONRAD : *Originalité*, chap. XIII, § 2.

à animer et à échauffer le récit et à éviter l'impassibilité, mais devenu par la suite, surtout chez **Conrad**, comme un envahissement de parasites étouffant les images, fleurs incomparables de sa poésie ; emploi de doublets allitérants ; excès dans l'antithèse, la rhétorique et les réflexions. Avec **Gottfried** enfin apparaissait la tendance à l'allégorie, généralement symbole de décadence en littérature et signe d'affaiblissement du génie créateur, tendance qui allait se préciser chez **Conrad** avec *die Klage der Kunst.*

A cette similitude des procédés s'ajoute enfin un certain nombre de réminiscences, généralement inconscientes, qui, si elles ne sont pas extrêmement fréquentes, n'en montrent pas moins avec certitude l'impression profonde laissée sur **Conrad** jusque dans l'expression par son maître préféré. C'est ainsi que l'antithèse sentencieuse :

« swem nie von minne wê geschach,
« dem wart nie von ir rehte wol »

aux vers 2.392-2.393 de la *Guerre de Troie* est due sans aucun doute à un souvenir de ce passage du *Tristan* (vers 204-205) :

« swem nie von liebe leit geschach,
« dem geschach ouch liep von liebe nie ».

Des vers ou expressions tels que :
« mit parât und mit kündekeit » (1), « den gelüppeten eid » (2), « das gelüppete swert » (3), « der sorgen distel unde ir dorn » (4) sont tirés plus ou moins textuellement de *Tristan.* Et sans parler même de vers stéréotypés, tels que :

« mit herzen und mit munde »
« mit ougen und mit munde »
« mit handen und mit munde » etc...

---

(1) Heinrich von Kempten, vers 548. — Tristan, vers 11.597.
(2) Turnier, vers 64-66. — Tristan, vers 15.761. (Cf. E. Schröder. Anmerkungen zum Turnier, p. 75).
(3) Parton., vers 8.222. — Tristan, vers 6.957.
(4) Parton., vers 1.236. — Tristan, vers 17.944. Cf. vers 18.118.

communs en grand nombre à divers écrivains (chez **Conrad** en particulier leur liste formerait tout un chapitre !), il serait facile d'enrichir la collection d'exemples plus probants :

« mit roube und mit brande » (Tristan 393. — Leiche II, 17. — Part. 19.259. — Schw. 25 ; 339).

seht, das genas und si lac tôt (Tr. 1.749. — Part. 5.496 ; 15.854).

diz wart getân und diz geschach (Tr. 7.695 ; 7.776. — Pant. 1.054. — H. v. K. 329. — Part. 4.029 ; 5.695 ; 9.171 ; 11.947 ; 19.968 ; 21.090. — Troj. 11.095).

mit jamer und mit leide (Tr. 7.200 ; 12.888 ; 14.944. — Cf. 14.656. — Schw. 98. — Troj. 7.673 ; 24.549 ; 29.263).

mit triuwen und mit eiden (Tr. 12.106. — H. v. K. 435. — Cf. Troj. 8.849 ; 8.754 ; 15.382).

purpur und pliât (Tr. 18.162. — Parton. 2.298 ; 14.166).

gevellet und geveiget (Tr. 1.670. — Silv. 452 ; 4.632. — Pant. 1.500. — Troj. 12.226 ; 27.006 ; 32.674 ; 39.907).

sînes herzen kiel (Tr. 19.367. — Conrad : mînes wunden herzen kiel (Engelh. 2.234). — sînes herzen arke : Trojanerkr. 2.181 ; 28.571. — mînes herzen schif : Engelh. 2.226. — Etc...).

Pourtant, même par rapport à **Gottfried, Conrad** manifeste d'importantes divergences : **Gottfried** est un grand peintre de la nature ; l'épisode de la grotte d'amour suffirait à lui seul pour établir son incomparable maîtrise dans ce domaine. Pour **Conrad**, au contraire, la nature n'est pas autre chose qu'un thème conventionnel. Du monde extérieur, lui aussi ne voit dans ses *Lieder* que l'alternance des saisons. De là, chez lui, deux genres seulement, bien distincts : des

Frühlingslieder, qui traitent presque tous le même thème (1) et des *Winterlieder*, qui, partant d'une contemplation de la nature, ne renferment au fond qu'une idée, émise sous une forme assez monotone (2) ; et dans ses autres œuvres, ce qu'il signale dans la création, c'est à peu près exclusivement le gazon vert, une source fraîche, ou le chant des oiseaux (3), conformément à la tradition. Il est nécessaire pourtant d'ajouter qu'il a emprunté au monde des animaux ses comparaisons les plus vivantes, et qu'en cet art il n'a été ni surpassé, ni même égalé, par aucun poète de son temps.

Gottfried est cependant plutôt « penseur » qu'observateur ; il voit plutôt le type que l'individu et est davantage porté à la réflexion qu'à la contemplation du monde objectif et à la notation de détails précis. On ne trouve chez lui que peu de descriptions d'armes ou de vêtements, très rares sont les scènes vraiment vivantes. **Conrad,** au contraire, allie au penchant pour la réflexion le sens des réalités et le goût du détail (4). Son esprit méditatif ne l'empêche pas de prêter attention au cadre dans lequel se meuvent les personnages, au décor, aux accessoires de la scène et au costume des acteurs.

Il est à noter encore que **Gottfried** s'efforce d'ennoblir le récit de son modèle, de supprimer les grossièretés ou les injures, de modérer la rudesse des mœurs, bref, d'idéaliser. Chez **Conrad,** nous l'avons noté ailleurs (5), on constate plutôt la tendance contraire,

---

(1) Ou plutôt les *deux* mêmes thèmes : a) bluomen rôt gel unde blanc (3, 1 et 9, 1) ; ûz dem swarzen dorne lachet wîziu bluot vil manecvalt (3, 1. — Cf. 7, 2) ; diu heide in liehter varwe lît (7, 1 ; 22, 1). — b) wîp sint mannes leitvertrîp. (16, 3 ; 29, 3).

(2) Man sol wîp vür liehte bluomen schouwen. (17, 2) ; man sol schoene vrouwen schouwen vür des meien bluot (21, 3. — Cf. 10, 3 et 12, 3).

(3) Cf. Trojanerkr., vers 1.128-1.153, 9.991-10.003, 10.020-10.037, 16.216-16.241.

(4) Cf. l'analyse de la beauté et des vêtements d'URRAKE dans *Partonopier* (*Originalité,* chap. XI, N° 28) ; ou d'ENGELTRUT (Engelh., vers 2.966-3.102) ; la description du lit de MÉDÉE dans la *Guerre de Troie* (vers 9.012-9.029) ou l'attitude précise de DIETERICH dans *Engelhard* (vers 5.351-5.352. Cf. vers 5.420-5.421).

(5) ***Originalité,*** chap. XIII, § 5.

un certain caractère fruste et prosaïque qui constraste avec l'élégance et la courtoisie de sa source.

Gottfried enfin allonge, certes, le récit ; mais loin d'être un allongement inutile qui affaiblit la force des épisodes ou des descriptions en les diluant, ses additions sont un enrichissement véritable, qui motivent, caractérisent, donc poétisent le sujet. Ce ne sont plus chez lui les longueurs banales de **Veldeke** : **Gottfried** se refuse à peindre un tableau, à exposer un épisode déjà décrits avant lui (1). **Conrad** ne connaît pas ces louables scrupules. Sans doute, il s'est efforcé d'employer le procédé de **Gottfried** (2) ; mais le résultat n'a pas toujours répondu à l'intention et il atteint bien souvent le résultat de **Veldeke** en cherchant à obtenir celui de **Gottfried.**

C'est qu'il y avait au fond contradiction entre ses efforts mêmes à l'imitation du maître et les tendances obscures, mais impérieuses, de son art. Les procédés de **Gottfried**, repris intégralement, n'étaient pas compatibles avec la forme prise instinctivement, et inéluctablement, par le génie de **Conrad** ; au contraire, ils ne pouvaient que produire un effet de nature opposée à celui que **Conrad** se proposait d'obtenir. De là le divorce entre les deux sortes de procédés, les modifications qu'il a fait fatalement subir à un instrument non approprié à l'œuvre qu'il voulait créer. C'est ce que les critiques et historiens de la littérature n'ont jusqu'à présent pas mis en lumière (3). Attirés par la similitude générale et les analogies superfi-

---

(1) Tristan, vers 4.922-4.964, 6.566 sqq., 7.944 sqq.

(2) Voir notamment dans *Partonopier* les additions amenées par le souci d'expliquer ou de motiver les événements (*Originalité,* chap. VIII, N° 55, sqq).

(3) Sauf, croyons-nous, une seule exception : celle de K. H. HALBACH, qui, le premier, a compris les vrais rapports de GOTTFRIED et de CONRAD, dans sa remarquable étude : « *Gottfried von Strassburg und Konrad von Würzburg* ». (Klassik und Barock im 13. Jahrhundert), Stuttgart, 1930), avec laquelle nous sommes heureux de nous trouver d'accord et dont nous nous sommes inspiré dans les lignes qui vont suivre.

cielles, ils n'ont que pressenti leur différence (1) ou même ont affirmé la proche parenté des deux écrivains et la dépendance du second, sans procéder à l'analyse fouillée et minutieuse qui eût décelé les divergences profondes : **Gottfried,** avec sa sérénité apollinienne, son sens de la grâce et de la mesure, sa « noble simplicité et sa calme grandeur » est un pur classique ; **Conrad,** au contraire, avec son débordement « romantique », son « expansivité », son pathétique dionysiaque, n'est même plus son disciple. L'un cherche à obtenir l'intensité, le relief et la beauté plastique ; l'autre est « extensif » et tend au nivellement des reliefs ; par la compression, la concentration, la concision (au sens étymologique du terme), l'un obtient la précision des contours et la netteté des arêtes : son art est du domaine de la statuaire ; par le balancement, l'ondulation et le « moutonnement », l'autre produira une mélodie monotone et berceuse, et cherchera avant tout la musicalité. On pourrait dire, en ce sens, qu'il y a entre les deux écrivains la différence qui sépare, en France, un **Gautier** d'un **Verlaine.** L'un « sculpte, lime, cisèle »,

« Lutte avec le carrare,
« Avec le paros dur »,

et :

« D'une main délicate
« Poursuit dans un filon
« D'agate
« Le profil d'Apollon ».

L'autre laisse errer son rêve flottant et veut seulement « de la musique avant toutes choses ».

---

(1) « Mit GOTTFRIED VON STRASSBURG hängt er (KONRAD) nur lose zusammen ». (W. Scherer. Geschichte der deutschen Literatur, 1921, p. 146).
— Cf. aussi O. Messner : « Wenn KONRAD auch GOTTFRIED-Schüler ist, so heisst das keineswegs, dass er ihn sklavisch nachahmt ». (Epitheta ornantia bei KONRAD VON WÜRZBURG. — Dissert., Tübingen, 1931, p. 167).

Gottfried est profond, précis, et par là grandiose ; **Conrad** est étendu, vague, et se contente d'être « grand ». Voilà pourquoi ce qui, d'une part, est négligence, ou défaut, par exemple la monotonie issue de la répétition et du parallélisme dans l'expression, finit par être, d'autre part, recherche, moyen, desssein ; chez le premier en effet ces particularités ne peuvent que détruire l'impression « classique » ; elles sont, au contraire, chez l'autre, un des plus sûrs producteurs de la sensation musicale. On peut donc constater chez l'un la souveraineté de la raison et chez l'autre la prédominance du raisonnement ; mais c'est une erreur de transformer cette constatation en critère et en pierre de touche des valeurs.

Voilà pourquoi **Conrad,** adoptant les procédés de **Gottfried** sans partager l'idéal artistique qu'ils étaient justement chargés de réaliser, devait nécessairement les modifier, leur donnant une teinte plus particulière et un cachet plus personnel qu'on ne l'a cru jusqu'aujourd'hui.

III

L'ARTISTE

D'après ce qui précède, on voit que **Conrad** n'a, à proprement parler, rien « inventé ». Pas plus qu'il n'imagina le sujet de ses divers poèmes, il ne trouva les procédés qu'il a si abondamment mis en œuvre. On ne saurait donc vraiment le qualifier de novateur.

Pourtant il serait injuste aussi de croire qu'il n'a fait qu'assembler et reproduire les éléments épars que lui fournissait une nombreuse lignée d'ancêtres littéraires. Son œuvre n'est pas simplement une sorte de mosaïque, la compilation d'un érudit habile à la synthèse et apte à embrasser et fondre les ensembles : cette qualité, aussi bien, était, de toutes, celle qui manquait le plus à **Conrad,** comme nous le prouve sans conteste l'histoire de la composition du *Partonopier*. Erronée est donc l'opinion le représentant comme un imitateur qui, sciemment, réunit tant bien que mal des fragments disparates,

« leimt zusammen,
« Braut ein Ragout von andrer Schmaus ».

Conrad n'a imaginé ni la matière ni la plupart des éléments de la forme : et cependant il a réussi à les employer d'une manière qui lui est propre et à obtenir un effet nouveau à l'aide de procédés anciens. S'il n'est pas « inventeur », il est du moins, dans tous les domaines, « remanieur ». C'est par là qu'il est original.

Il ne pouvait en effet se soustraire à l'influence des procédés d'art que lui transmettait une longue tradition, à laquelle son ancienneté même conférait une sorte de vertu et de prestige intangible. On ne saurait donc lui faire un grief de n'avoir pas opéré une révolution complète en rompant avec les formes et les coutumes du passé, toujours en honneur, même chez les plus illustres écrivains de son temps. Mais les diverses influences qu'il subit, lentement accumulées en lui, déterminèrent, — fondues avec les dispositions naturelles de son tempérament, — une certaine conception de l'art. Une sorte d'« incubation », un lent travail de décantation filtra ces influences multiples, n'en retenant que les éléments essentiels auxquels, peu à peu, il allait donner un rythme spécial. Lui-même ne prit qu'assez tardivement pleine conscience de ce renouveau, de cette renaissance apportée aux formes désuètes ; il ne discerna clairement que par la suite la direction précise dans laquelle il s'était instinctivement engagé ; mais une fois sorti de la période préliminaire d'élaboration, d'hésitation et de tâtonnement, ayant pris progressivement conscience de l'idéal artistique conforme à ses affinités secrètes, il s'efforça délibérément de le réaliser.

Conrad, lui aussi, était certainement capable de faire une œuvre essentiellement plastique, et de manier le ciseau du sculpteur : c'est avec l'habileté et la minutie de l'orfèvre qu'il a serti les vers de la *Forge d'Or*, étincelants et soudés l'un à l'autre comme les joyaux rares d'une parure. Pourtant c'est à la création d'une poésie avant tout musicale que sa nature et son éducation devaient bientôt l'entraîner ; c'est à l'oreille et au sentiment, bien plus qu'aux yeux et à l'esprit, qu'il allait s'adresser. Ses *Lieder*, avec leurs rythmes étonnants, syncopés ou dansants (1), seront des tours de force musicaux, dus à la verve éblouissante d'un artiste exubérant, pleinement maître de son instrument. Mais ses autres œuvres mêmes témoignent,

---

(1) Cf. par exemple les *Lieder*, Nos 6, 8, 9, 13, 15, 16, 23, 27.

à un degré plus ou moins grand, de cette « musicalité » croissante qui est l'essence de son génie et dont nous retracerons à grands traits l'évolution.

Si l'on examine la période de **Conrad** dans ses diverses œuvres, on remarque que sa tendance générale la conduit de la rhétorique à la mélodie, qu'elle passe de la précision du caractère « grammatical » au caractère plus vague et plus flou du bercement musical et que, issue du domaine de la raison et de la dialectique, son aboutissement est, avec ce que nous appellerons le « moutonnement », le règne imprécis de la sensibilité et de la musique.

La première étape de cette évolution est marquée par la légende de *Silvestre*, où la période est longue, embarrassée, surchargée de conjonctions et de relatifs. Malhabile et gauche, l'auteur en est manifestement encore à ses débuts poétiques. Nous ne donnerons qu'un exemple de cette période « grammaticale », où l'impression est exclusivement oratoire :

« von dem manne reden wir
« *von dem* geschriben stât alsô
« in iuwerm êwangêliô
« *daz* in ein magt gebaere,
« und daz er lange waere
« bî den liuten wonhaft,
« *und daz* er von des tiuvels kraft
« versuochet wolte werden,
« *und daz* er würde ûf erden
« verkoufet von dem jungern sîn,
« *und daz* er lite smaehen pîn
« von slegen und von stoezen
« *und man* in solte enbloezen
« *daz* er gewandes stüende bar,

« *und daz* geteilet würden gar
« mit dem lôze sîniu kleit,
« *und daz* im werden ûf geleit
« solte ein krône dürnîn,
« *und daz* er in dem durste sîn
« mit gallen würde getrenket
« *und* an ein kriuze erhenket
« würd *unde* ein ende naeme dran,
« *und daz* er als ein tôter man
« dar nâch würd in ein grap geleit » (1).

Cette période, dont on peut à peine dire qu'« un géant altéré la boirait d'une haleine », n'est pas un cas isolé dans le *Silvestre ;* on en trouve fréquemment d'autres, dont l'ampleur dépasse huit, dix, douze vers et plus (2) et composées également d'une succession de subordonnées plus ou moins gauchement enchaînées.

Dans *Engelhard* et les petits poèmes, nous assistons au contraire à une réaction vigoureuse : la période est courte, dépassant très rarement six vers (3) ; même dans ce cas d'ailleurs elle est infiniment plus aisée et, en comparaison de la langue précédente, on a presque l'impression d'un « style sautillant ». Cette brièveté de la phrase tient au caractère même du récit qui se prête bien moins que l'épopée ou la discussion théologique à la période oratoire largement étalée. Elle s'explique aussi par le fait que l'écrivain s'est rapidement dégagé des maladresses du début et est bientôt entré en possession de la majeure partie de ses moyens d'expression. Le

---

(1) Silv., vers 3.054-3.077.

(2) Silv., vers 30-37, 130-139, *254-264*, 444-451, 521-529, *760-770*, *902-919*, 1.350-1.359, *1.512-1.526*, *2.090-2.101*, *2.208-2.220*, 2.656-2.665, *3.303-3.315*, 3.355-3.365, etc.

(3) Par ex. Engelh., vers 1.027-1.035, 1.138-1.145, 1.456-1.465, 5.502-5.511.

même caractère s'observe dans les autres *Légendes :* période courte, aisée, qui, dans *Pantaléon*, ne dépasse même jamais sept vers. Ce fait seul suffirait à prouver que les *Légendes* ne se succèdent pas, comme le croyait **Laudan**, dans la chronologie des œuvres de **Conrad**, mais qu'un intervalle important sépare *Silvestre* des deux autres.

Après avoir oscillé entre ces deux extrêmes, la période tend enfin à revenir au point mort et à se stabiliser, après avoir changé de caractère, à un état intermédiaire. Elle reste débarrassée de la gangue des conjonctions qui l'avaient alourdie, mais redevient plus ample, tout en étant plus légère et plus fluide. De rhétorique elle devient musicale ; ce qui n'était primitivement que gaucherie est devenu, après perfectionnement, procédé. Ce juste milieu est recherché déjà dans la *Forge d'Or ;* la phrase n'y est longue que rarement et, dans ce cas même, c'est bien souvent une conséquence de la recherche en fin de vers du terme rare et sonore, qui, appelant sa rime, enchaîne le récit et contribue à l'allongement du discours (1). L'équilibre est définitivement atteint dans *Partonopier* et la *Guerre de Troie.* Dans ces œuvres, la phrase est relativement courte ; des périodes telles que, par exemple, *Parton.* vers 8.136-8.149, y sont l'exception, par suite de l'application, devenue constante, de la « *Reimbrechung* », qui tend à dissocier le couple de rimes en le scindant par une pause importante. Mais en même temps une tendance, dont l'origine remonte aux débuts poétiques mêmes de **Conrad,** atteint son plein épanouissement : deux termes symétriques, deux hémistiches parallèles, balancent fréquemment le vers et confèrent au rythme une monotonie berceuse ; celle-ci est accrue par l'alternance de plus en plus régulière des *Hebungen* et des *Senkungen ;* plusieurs phrases successives reprennent en outre l'idée déjà exprimée et la répètent à plusieurs reprises sous une forme

(1) Cf. Gold. Schm., vers 858-869.

différente. De là la rareté, dans ces œuvres, du vers isolé. Au redoublement des termes s'ajoute la répétition de l'idée et l'accumulation des périodes analogues ; le balancement (1) se combine au martellement. Ainsi les périodes défilent, uniformes et sans hâte, comme des vagues chassées sans relâche par d'autres vagues, ou, comme les rides d'un champ d'épis déferlant lentement sous la brise,

« Une ondulation majestueuse et lente
« S'éveille et va mourir à l'horizon poudreux ».

---

(1) Type : Part., vers 7.712 sqq. :

« anders muoz ich grîsen
« unde in sorgen werden alt,
« ob iuwer witze manicvalt
« und iuwer wîsheit mich verlât ».

ou Part., vers 15.492 sqq. :

« gesteine, purper unde golt
« wart verrêret und versniten.
« dâ wart gedrungen und geriten,
« geslagen und gestôzen.
« diu scharpfen und diu blôzen
« swert dâ lûte erklungen ».

Cf. aussi vers 3.296-3.305, 4.256-4.265, 6.294-6.313, 11.782-11.791, 12.132-12.145, — Troj., vers 6.886-6.888, 11.194-11.199, 20.581-20.597, 38.592-38.602, 39.110-39.119, et particulièrement vers 18.252-18.267 :

« dô sprach der künic *sunder mein*
« *und âne valscheit* wider in :
« der kriechen *willen und ir sin*
« künd ich iu, herre tugenthaft.
« si wegent iuwer boteschaft
« *lîht unde ringe* alsam ein spriu,
« und wellen widerspaenic iu
« *mit worten und mit werken* sîn.
« si dûhte ein schimpf *diu rede mîn*
« *und swaz ich in geseite.*
« und waere ich niht gereite
« von in *gestrichen unde komen*
« ich müeste *ein ende* hân genomen
« *und einen grimmelichen tôt.*
« her Telamon daz lant verbôt
« *bî leben und bî lîbe* mir », etc.

Ainsi, horizontalement aussi bien que verticalement, le schéma idéal de cette poésie est la sinusoïde, « *die Wellenlinie* ». De ce « moutonnement » nous citerons quelques cas : la défense, faite par Mélior à Partonopeus, de chercher à la voir avant le délai prévu, est exprimée par sept « vagues » successives, qui se déroulent du vers 1956 au vers 2028 ; par six fois, le héros exprime sa nostalgie et son désir de revoir les siens (vers 2.790-2.830) ; à cinq reprises le chapelain de Sornegur reproche au roi d'avoir tiré le vilain Marès de sa basse condition (vers 4.660-4.702) ; Mélior demande six fois le châtiment expiatoire d'une mort lente (vers 9.340-9.382) ; il nous est dit quatre fois de suite que les deux partis du tournoi sont égaux en nombre (vers 14.072-14.079). Dans la *Guerre de Troie* il est également fréquent de rencontrer ces « effets d'écho », ces séries sinueuses,

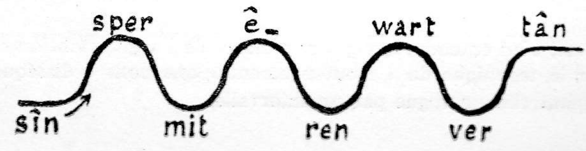
« Paquets de mer lourds et massifs,
« Qui marquent d'un hourrah leurs chutes régulières » (1).

Ainsi les vers 11.700-11.714, 23.116-23.134 ou 31.720-31.743 :

« sîn sper mit êren wart vertân (2)
« wan er sie zwêne valte
« zer erden mit gewalte
« *und* si dô stach geswinde nider.

a
« der in ze ros niht hete wider
« geholfen *schiere und alzehant*,
« sô müeste ir leben sîn verswant
« *und* hete ein ende dâ genomen.

(1) F. Coppée : Rythme des vagues.
(2) Schéma horizontal :



b

« man sach in ûz ir rotte komen
« ze trôste ir ingesinde,
« daz half in ûf geswinde
« *und* lôste si von swaere.

a'

« swie des getân niht waere
« *schiere und in kurzen stunden*,
« man hete si tôt funden
« ûf der geblüemten heide.

« die rotte sich dô beide
« z'ein ander wolten mischen ;

a''

« des wâren si dâ zwischen
« *erstôzen unde tôt gelegen*,
« het in die stiure niht gewegen

b'

« ir ingesinde drâte.
« diu kam in dar ze râte
« und half in wider ûf diu ros » (1).

Les formules et doublets qui contribuent au balancement présentent, dans les diverses œuvres de **Conrad,** une grande multiplicité de combinaisons. Là encore, **Conrad** se montre beaucoup plus original qu'on ne le croit d'ordinaire, une enquête approfondie et

(1) Ce n'est, bien entendu, que pour la clarté de l'argumentation et pour mieux faire ressortir la technique du « moutonnement » que nous « disséquons » le passage en marquant chaque vague par un intervalle.

détaillée dans ce domaine n'ayant encore jamais été menée jusqu'à présent. Elle seule cependant permet de rendre pleinement justice au poète.

On s'est contenté jusqu'ici d'affirmations vagues et générales, basées sur des apparences ou des similitudes superficielles. C'est ainsi qu'il est admis que les doubles formes, si fréquentes chez **Conrad**, sont analogues aux couples qu'il n'est pas rare de trouver chez **Gottfried**. Ce n'est là qu'une partie, une petite partie, de la vérité. Que **Conrad** ait pris chez **Gottfried** le goût et l'habitude de l'hendiadyn (dont l'emploi, à en croire l'auteur de *Moriz von Craon*, fut motivé à l'origine par la pauvreté de la langue) (1), rien n'est plus vraisemblable. Mais il est aisé de montrer que le procédé n'est pas demeuré identique chez les deux écrivains ; le disciple s'est bientôt affranchi de la tutelle du maître pour exploiter cette tendance d'une manière indépendante, lui faire subir des variations personnelles et lui trouver des nuances nouvelles.

Chez **Gottfried** en effet la double forme est à peu près constamment régulière, c'est-à-dire purement symétrique. Deux termes de même nature, rarement renforcés d'une épithète ou d'un adverbe, se balancent avec une régularité de pendule autour d'un pivot central. Ainsi, dans *Tristan :*

v. 4.239 : « verbergen und verheln».
v. 4.954 : « berihte und bereite ».
v. 5.205 : « saluiren und gruzen ».
v. 5.609 : « zogen und zihen ».
v. 14.923 : « ameirende und amurende ».
v. 16.396 : « vrô und vröudebaere ».
v. 16.871 : « überlestet und überladen ».
v. 17.551 : « gestreichet und gestrichen », etc...

---

(1) Voir page 31, note 2.

Le souci de la symétrie est poussé si loin que si le premier terme est précédé d'une préposition, d'un adjectif ou de tout autre mot, le second l'est également :

v. 5.927 : « *mit* sturmen und *mit* striten ».
v. 11.265 : « *mit* zungen und *mit* munde ».
v. 6.026 : « *in* gazzen unde *in* strazen ».
v. 7.375 : « *ze* burgen und *ze* pfande ».
v. 7.386 : « *ze* vröuden und *ze* liebe ».
v. 7.858 : « *nach* den tagen und *nach* der frist ».
v. 11.215 : « *maneger* hande und *manege* wîs ».
v. 14.961 : « *iuwer* stunde und *iuwer* zît ».
v. 16.384 : « *keine* stunde und *keine* vrist ».
v. 18.034 : « *und al* die wîle *und al* die vrist », etc.

Conrad, à ses débuts, ne connaît guère, lui aussi, que cette symétrie absolue. On la rencontre presque exclusivement dans le *Weltlohn* (1) et dans *Silvestre* (2).

Mais bientôt se manifestent de timides essais d'émancipation. Dès le *Herzmaere*, puis, plus résolues avec *Alexis* et *Engelhard*, apparaissent, à côté des égalités anciennes, qui ne disparaîtront jamais entièrement, des tentatives de rupture de symétrie par renforcement de l'un des membres et adjonction d'un poids supplémentaire à l'un des plateaux de la balance. Ainsi :

« fröudehaft noch *rehte* frô » (3).
« der reine und der *vil* süeze got » (4).

---

(1) Cf. Welt., vers 23, 26, 43, 132, 137, 150, 153, 203, 219.
(2) Silv., vers 974, 983, 1.118, 1.240, 1.491, 1.673, 1.759, 1.813, 2.615, 2.653, 2.962, etc.
(3) Herzm., vers 235.
(4) Herzm., vers 326.

« mit jâmer und mit *sender* klage » (1).
« trûren unde *sendez* leit (2).
« in trûren unde in *manic* leit (3).
« sîn herze und sîn *getriuwer* muot » (4).
« sô bitter noch sô *rehte* sûr » (5).
« sô man *ich* unde bitte dich » (6), etc...

En même temps on voit naître la tendance à étaler l'équivalence sur deux vers. Le cadre étroit du vers ne suffit plus à celle-ci, elle rompt ses attaches et réclame un espace moins restreint. Sur le traditionnel parallélisme « horizontal » se greffe, en quelque sorte, une symétrie « verticale » :

« swenne ich sî *verdorben*
« *unde* ich lige *erstorben* » (7).

« daz wart *verströuwet* beide
« *und zertrennet* sêre » (8).

Le doublet ne se présente en outre plus seulement isolé, mais en groupes, généralement binaires ; le même procédé frappant l'oreille deux fois de suite accroît l'impression de balancement ; le pendule a maintenant une oscillation double :

« liutsaelic unde guot,
« bescheiden und verwizzen » (9).

« er was ir gamel unde ir schimpf
« alle zît und allen tac » (10).

---

(1) Alex., vers 383, 797.
(2) Engelh., vers 1.742.
(3) Engelh., vers 1.937.
(4) Engelh., vers 5.275.
(5) Engelh., vers 5.402.
(6) Engelh., vers 5.753.
(7) Herzm., vers 295-296.
(8) Engelh., vers 2.808-2.809. — Cf. vers 3.228-3.229, 3.514-3.515, 3.790-3.791, 4.066-4.067, 4.240-4.241, 4.404-4.405, 4.538-4.539, 5.406-5.407, 6.094-6.095, 6.297-6.298, 6.476-6.477.
(9) Alex., vers 92-93.
(10) Alex., vers 694-695.

Dans une étape ultérieure encore, **Conrad** rehausse le procédé et accroît, au moyen de l'allitération et de l'assonance, la valeur musicale du balancement. C'est un retour partiel à l'idéal de **Gottfried** :

a) « er was so *k*üene und *ouch* so *q*uec » (1).
« *zerh*ouwen und *zerh*acket (2).
« *f*revel unde *f*risch » (3).
« er*w*ecket unde er*w*achet » (4).
« *zerv*allen und *zerv*lecket » (5).

b) « beschi*r*men und fr*i*sten » (6).
« geb*ae*re und *ouch* gez*ae*me » (7).
« mit cr*a*ft und mit gew*a*lte » (8).

Pourtant le retour n'est qu'apparent ; **Conrad** ne reprend chez **Gottfried** que ce qui est conforme à son dessein de variété dans la musicalité, car jamais il ne reviendra à la symétrie rigide, à la régularité rigoureuse, et par suite vite fastidieuse, de **Gottfried.** Au contraire, il tend à plus de souplesse encore et, dans une dernière période, le déséquilibre grandit davantage entre les deux plateaux de la balance. Tantôt le fléau central est déplacé et, outre leur dissymétrie, il n'y a plus similitude dans la nature même des deux pendants :

« ze hove solte *und* anderswâ » (9).

(1) H. v. Kempten, vers 516. — Troj., 6.825. — Parton., 15.353.
(2) H. v. K., vers 586. — Troj., vers 34.738. — Cf. 33.974.
(3) H. v. K., vers 674.
(4) Schwanritter, vers 209. — Cf. vers 903, 1.086, 1.142, 1.173.
(5) Pantal., vers 1.843.
(6) Schw., vers 716. — Cf. vers 773.
(7) Schw., vers 458.
(8) Turnier, vers 219.
(9) Trojanerkr., vers 139.

Tantôt deux termes étrangers sont interposés de chaque côté du pivot, séparant celui-ci des égalités qu'il était justement chargé d'unir :

« der *nütze werde* **und** *alsô frum* » (1).

Enfin les formes doubles débordent de plus en plus, occupent toujours davantage de place, grâce à un cortège d'épithètes ou d'adverbes et finissent par nécessiter deux ou trois vers entiers. Le procédé a perdu ce qu'il avait primitivement de régulier, de précis, de tranché, pour devenir fuyant, imprévisible, dilué ; l'élément d'ornementation architecturale est devenu un murmure musical qui contribue à la symphonie :

« sîn frechez leben zier
« *und* sînen schoenen starken lîp (2).

« durch den grôzen ungewin
« *und* die vil starke missetât » (3).

« gar inneclichiu riuwe
« *und* angesthafter smerze » (4).

« dîn wille der stêt anderswar
« *und* ist an fremde stat gewent » (5).

« sô vinster an dem muote
« *und* an wîslicher huote
« sô gar unmâzen tunkel » (6).

(1) Trojan., vers 262.
(2) Parton., vers 4.258-4.259.
(3) Parton., vers 5.630-5.631.
(4) Parton., vers 10.422-10.423.
(5) Parton., vers 12.136-12.137.
(6) Trojan., vers 163-165.

« er wânde, daz diu ritterschaft
« *und* diu geselleclîchiu schar
« waer im ze schaden komen dar
« *und* ûf sînen ungewin » (1).

« nû daz er hete alsô den tac
« vertriben *und* die stunde,
« **und** daz diu naht begunde
« zuo slîchen *und* der âbent dâ » (2).

On voit par cet exposé rapide quelle souplesse et quelle complexité a pris un procédé à l'origine si rigide et si simple. Chez **Conrad** même, il n'a jamais cessé d'être en faveur, mais fut employé avec une prédilection toujours croissante. En effet, alors que dans le *Herzmaere* on n'en note l'emploi qu'une fois tous les 73 vers, on le rencontre, dans l'immense poème de la *Guerre de Troie*, une fois pour 22 vers environ. Encore occupe-t-il là très fréquemment plusieurs vers, comme il vient d'être remarqué plus haut, de sorte qu'en réalité on l'y rencontre en moyenne tous les 15 ou 18 vers. C'est dire que l'œuvre entière est bâtie sur ce procédé, qui en est le fondement essentiel, sans parler des autres termes ou expressions qui, sans former pléonasme, sont enchaînés d'une manière identique et font naître une impression analogue.

Aussi, malgré le souci de variété apporté par **Conrad,** on conçoit qu'il en serait pourtant résulté une monotonie, vite devenue intolérable, si la mélodie fondamentale n'avait été rehaussée par quelques accords différents. De là l'emploi de certains procédés destinés à « corser » et dominer le murmure du débit, à colorer parfois la limpidité et agrémenter l'ondulation berceuse des périodes, en un mot, à éviter l'ennui, qui, dit-on, naquit un jour de l'uniformité.

---

(1) **Trojan., vers 6.940-6.943.**
(2) **Parton., 2.396-2.399.**

Au nombre de ces procédés il faut citer d'abord l'antithèse. Là encore **Conrad** est parti de l'imitation de **Gottfried**, mais a fait rapidement subir au procédé du maître les modifications conformes à son propre dessein.

L'antithèse de **Gottfried** était purement plastique, car, basée sur le contraste absolu et nettement, brutalement exprimée, elle donnait une impression de relief. Les exemples de cet ordre foisonnent dans *Tristan* (1). Dans le même ordre d'idées, des hémistiches ou vers antithétiques étaient séparés avec une netteté incisive, donnant au rythme une allure saccadée :

« ein man ein wîp, ein wîp ein man,
« Tristan Ysolt, Ysolt Tristan » (2).

« sus was er si, und si was er.
« er was ir unde si was sîn,
« dâ Blantscheflur, dâ Riuwalîn,
« dâ Riuwalîn, dâ Blantscheflur » (3).

Conrad connaît parfois aussi ce parallélisme concis, aux arêtes vives.

« er wart ir man, si wart sîn wîp,
« si wart im trût, er wart ir liep » (4).

---

(1) Type : antithèse leben-tôt (vers 235, 237, 241, 11.456, 12.130, 12.163, 14.344).
» übel-wol (vers 7.326, 13.588, 14.343, 15.353).
» minne-haz (vers 879).
» verderben-genesen (vers 66).
» sleht-crump (vers 9.889-9.890).
» entladen-beladen (vers 1.332), etc.

(2) Tristan, vers 129-130.

(3) Tristan, vers 1.357-1.360. — De même, vers 508-509, 816-817, 1.351-1.354, 9.883-9.884, 9.887-9.888, 9.889-9.890, 9.893-9.894, 9.899-9.900, 11.741-11.742, 14.333-14.336, 16.917-16.918, 19.132.

(4) Trojan., vers 728-729.

« ir wille an sîme lîbe lac
« und lac an ir daz herze sîn » (1).

« si wart im z'eime wîbe
« unde er wart ir z'einem man » (2).

« diu nôt wart überflüetic
« die Paris dur Helenen truoc,
« ouch hete dô beswaerde gnuoc
« Helene dur Parisen » (3).

Pourtant **Conrad** sait donner aussi à ce procédé une certaine souplesse, qui lui permet de ne pas détonner par une plasticité excessive et une couleur trop marquée, dans la musique onduleuse et le calme incolore de l'ensemble. Il atténue les arêtes trop vives, puis fond ainsi le relief dans l'uniformité, marie la vigueur à la mollesse et fait concourir le procédé de **Gottfried** à la réalisation de son propre idéal, qui est de poursuivre sans contraste violent, mais aussi sans monotonie, l'écoulement paisible de ses périodes :

« daz er niht von ir mohte hin
« gewenken weder abe noch an,
« und si von im noch dar noch dan
« gescheiden kunde bî der zît » (4).

« ich meine, daz ir mîner jugent
« ein teil beginnent ûf in legen
« und sînes alters ûf mich wegen
« geruochent ouch ein cleine » (5).

(1) Trojan., vers 7.774-7.775.
(2) Trojan., vers 17-030-17.031.
(3) Trojan., vers 20.746-20.749. — Cf. vers 7.984-7.985, 9.855-9.856, 33.136-33-139, 3.008-3.009, 20.854-20.855, 28.950, 38.822. — Cf. en outre *Originalité,* chap. XIII, § 3.
(4) Trojan., vers 7.696-7.699.
(5) Trojan., vers 10.398-10.401.

Certes, le parallélisme n'est, même dans ce cas, qu'une autre forme de la tautologie. Mais ce caractère a perdu sa précision. Il s'est estompé. Néanmoins les variations qu'il affecte : symétrie diluée, chiasme, etc., suffisent encore pour rompre la monotonie et réveiller l'attention par la surprise issue du changement et du contraste modéré. Les deux buts en apparence contradictoires et inconciliables sont atteints.

L'antithèse véritable elle-même présente des nuances diverses et part de la conception gottfriedienne. Elle est d'abord simple, c'est-à-dire se contente d'opposer succinctement, sans insister, deux qualités, deux personnages, deux actions, deux couleurs : triuwe-falsch (1) ; getwerc-rise (2) ; gewinnen-verlieren (3) ; swarz-wîz (4).

Puis, peu à peu, le procédé se perfectionne et se complique. Tantôt l'antithèse se présente sous forme de véritable cascade :

« si mohte weder tuon noch lân,
« verliesen noch gewinnen,
« gehazzen noch geminnen,
« belîben noch gewenken » (5).

Tantôt l'antithèse est double et comprend deux groupes de termes s'opposant « chacun à chacun » :

a) « ein man wol guot *gewünne*,
b) « *het er* eht sinnerîchen muot ;

a') « so möhte ein man *verlieren* guot,
b') « der sinne *niht enhaete* » (6).

(1) Gold. Schm., vers 1.306.
(2) Gold. Schm., vers 108-111. — Silv., vers 496-497.
(3) Engelh., 4.718-4.719.
(4) Lieder, 3, 9-10 ; 7, 27-28.
(5) Troj., vers 8.812-8.815.
(6) Trojan., vers 2.038-2.041.

Tantôt la période groupe trois séries doubles antithétiques entre elles :

a) « *künd einer* Salomones wort
« und allen sînen houbetlist,
b) « ob er dâ bî *verarmet* ist
c) « er dunket ein *unwerder* man.

a') « swie *lützel* aber einer *kan*,
b') « der *guotes* wirt *gewaltic*,
c') « sîn *wirde* ist manicvaltic
« und êret in man unde wip » (1).

Tantôt même les deux groupes, divisés en deux sous-groupes dépendants, forment en réalité quatre séries d'antithèses croisées :

I { a + b « jô gît ein *guot beginne*
a + c « vil dicke *süezen ûzganc*,

II { a' + b' « sô bringet *swacher anevanc*
a' + c' « vil ofte ein *ende bitter* » (2).

Comme on le voit par les passages ci-dessus, l'antithèse, à l'exemple des autres procédés examinés précédemment, a en outre perdu sa concision et sa netteté primitives. C'est toujours le même passage du caractère plastique au caractère musical, du relief épigrammatique à l'imprécision mélodique. Tels sont des passages tels que *Trojan.* vers 20.018-20.025 :

« kein sumer der wart nie sô warm
« von manicvalter hitze,

(1) Trojan., vers 1.990-1.997.
(2) Trojan., vers 29.770-29.773.

« man fünde an ir antlitze
« und an ir bilde niuwen snê.
« ouch wart sô kalt nie winter mê,
« man spurte vrische rosen drân.
« ich meine, daz nie wîp gewan
« sô rôten munt, sô wîse kelen ».

ou 37.396-37.410, plus dilués encore.

Ce n'est pas tout. D'autres procédés encore contribuent, comme un accompagnement indispensable, à différencier et à rehausser l'orchestration grandiose. Ainsi l'allitération, dont nous avons retracé ailleurs l'évolution (1). Ce procédé, lui aussi, convenait particulièrement à l'impression cherchée. L'allitération, en effet, est, d'une part, une forme de la répétition, du balancement et, à ce titre, s'accorde d'une manière homogène avec le bruissement uniformément berceur du flux poétique ; d'autre part cependant, elle tranche suffisamment sur cette uniformité pour lui ôter tout caractère fastidieux. Enfin elle convient tout spécialement à une poésie destinée à éveiller une sensation si analogue au rythme des vagues. D'autres poètes viendront, qui l'emploieront avec un égal bonheur pour évoquer, cette fois, les flots mêmes de la mer « qui monte aux marches du musoir »,

« und die weiten, weissen Wellen,
« von der Flut gedrängt... ».

C'est pourquoi **Conrad** a fait de l'allitération un usage si étonnamment varié et fréquent (2). C'est pourquoi celle-ci a constamment joui chez lui d'une faveur à peu près régulière, puisque l'allitération, dont on trouvait un exemple pour 35 vers dans le *Weltlohn* et pour

---

(1) *Originalité,* chap. XIV, § 3.
(2) Nous trouvons dans nos tables 1.818 cas d'allitérations diverses pour l'ensemble des œuvres de CONRAD.

39 dans le *Herzmaere*, se rencontre une fois tous les 37 vers dans la *Guerre de Troie* (1).

Très souvent d'ailleurs l'allitération n'est qu'un artifice, destiné à déguiser le pléonasme, qui produit lui-même le bercement, ou plutôt à accentuer et à parfaire cet effet en superposant deux répétitions, deux martellements, dans le même vers. Le pléonasme grammatical semble ainsi se décolorer et se fondre dans la technique du balancement musical. Aux exemples donnés précédemment nous ajouterons les suivants :

« *f*röudehaft noch rehte *f*rô » (2).
« ze *m*ettîn und ze *m*ette » (3).
« und alsô *f*rech und alsô *f*risch » (4).
« ge*n*idert und ge*n*eiget » (5).
« *versw*înet und *versw*indet » (6).
« *verz*insen und *verz*ollen » (7).
« gris*gr*ammen unde *gr*înen » (8), etc...

En d'autres cas, l'allitération pure se double d'une comparaison, raffinement qui dépouille la période de ce qu'elle pourrait avoir de trop immatériel et la maintient dans le domaine du concret. Elle réalise ainsi l'idéal de **Schiller**, en recherchant une poésie qui « s'élève au-dessus du vulgaire sans pourtant sortir du sensible » :

« als der *h*abich tuot daz *h*uon » (9).
« er spielt die *sch*ar alsam den *sch*ûm » (10).

---

(1) La moyenne générale pour les œuvres de CONRAD est un cas pour 47 vers.
(2) Herzm., vers 235.
(3) Alex., vers 652.
(4) Engelh., vers 2.408.
(5) Trojan., vers 3.186.
(6) Trojan., vers 8.877.
(7) Trojan., vers 9.341, 14.137.
(8) Trojan., vers 12.245.
(9) H. v. K., vers 127.
(10) Turnier, vers 778.

« als under *w*arf der sîden *w*evel » (1).
« sô cleine ein *m*ilwe nie ge*m*uol » (2).
« alsam ein *gl*uot diu *gl*immet » (3).
« alsam ein *v*uohs und ouch die *v*ohen » (4).
« sîn *h*ut was *h*erte alsam ein *h*orn » (5).
« er *t*et alsam die *t*ôren *t*uont » (6).
« als ein *w*ind, der *w*âte » (7).
« noch *r*oeter denne ein *r*ôsenblat » (8).
« *st*ille sam ein *st*ampf » (9).
« alsam diu *s*unne tuot den *s*nê » (10).
« reht als ein *m*arner ûf dem *m*er » (11).
« daz *kl*eit was grüene alsam ein *kl*ê » (12).
« als ein *v*alke *f*lücke » (13).
« und spielt die rotte *s*am daz *s*ech » (14).

Nous touchons ainsi au procédé le plus remarquable de **Conrad**, à ce prestigieux talent, créateur inépuisable d'images et de comparaisons, qui lui permet de tenir cette gageure : poursuivre pendant des milliers de vers, sans lasser l'attention et l'intérêt, ce même

(1) Turnier, vers 792. — Cf. Trojan., vers 25.639, 31.539, 33.862. — Parton., vers 21.687.
(2) Gold. Schm., vers 308.
(3) Gold. Schm., vers 463.
(4) Silv., vers 1.294.
(5) Trojan., vers 5.872.
(6) Trojan., vers 17.368.
(7) Trojan., vers 24.756.
(8) Trojan., vers 25.566.
(9) Trojan., vers 27.249.
(10) Trojan., vers 31.585.
(11) Trojan., vers 34.478.
(12) Trojan., vers 39.304.
(13) Trojan., vers 39.481.
(14) Trojan., vers 39.962.

rythme paisible et sans cesse renouvelé, qui déferle comme une marée montante à nos oreilles,

« sam ûf dem mer diu welle
« ze stade vert ân underbint,
« sô si der wilde sturmewint
« in sîner tobeheite jaget » (1).

S'il est vrai qu'une juste proportion d'harmonie propice au rêve et de capacité d'évocation soient l'essence de toute poésie véritable, on ne saurait donc refuser à **Conrad** le nom de poète.

Une fois de plus, nous allons constater une évolution similaire à celle des procédés examinés antérieurement. Les images véritables sont d'abord fort rares chez **Conrad** : on n'en trouve que trois dans le *Herzmaere* (2). **Conrad,** suivant l'exemple de certains de ses prédécesseurs, tels que **Hartmann** ou **Gottfried,** a alors tendance à la métaphore plutôt qu'à la comparaison proprement dite (3).

Ces images en outre sont d'abord généralement fort banales. Le *Weltlohn* ne comprend ainsi que quatre comparaisons ; toutes quatre d'une originalité bien restreinte :

v. 73-74 : « daz si noch verre schöner was
« dan Vênus oder Pallas ».
v. 79 : « durliuhtec als ein spiegellîn ».
v. 138 : « du blüejest als ein meienrîs ».
v. 238 : « bleich alsam ein asche ».

Enfin, on le voit par les exemples ci-dessus, elles sont toujours succinctes, ne dépassant pas quatre ou cinq vers, et tirent ainsi leur relief de leur concision.

---

(1) Trojanerkr., vers 32.874-32.877.
(2) Herzm., vers 248-253, 479, 544-547.
(3) Herzm., vers 10-11, 30-31, 36-37, 44-45, 67, 84-85, 86-87, 94, 123, 132, 168-169, 182-184, 188-189, 222-223, 240-241, 244, 251, 253, 258, 268, 316-317, 524-527, 548 et 574.

Peu à peu cependant elles deviennent plus fréquentes. Le poète sent tout l'usage qu'il peut en tirer et en parsème de plus en plus ses œuvres. Certaines mêmes, telles que les *Leiche* 1 et 32 ou la *Goldene Schmiede* ne sont pas autre chose qu'une succession d'images. Certes, il continue à employer les métaphores, ces comparaisons plus pâles et plus ramassées, mais dans ses dernières œuvres, dans la *Guerre de Troie* par exemple, les deux procédés sont en quantité exactement égale. Quant aux comparaisons, leur nombre est passé de 3 dans le *Herzmaere*, ou 4 dans *Heinrich von Kempten*, à 256 dans *Partonopier* (1) et 501 dans la *Guerre de Troie*. Sans doute il faut tenir compte de l'étendue respective de ces œuvres. La *Guerre de Troie* équivaut à près de 70 poèmes comme le *Herzmaere* et à plus de 52 de l'étendue de *Heinrich von Kempten*. On voit néanmoins que, même toutes proportions gardées, elle contient encore deux fois et demie plus de comparaisons que chacun des deux autres.

Ces comparaisons nombreuses, dans un poème comme la *Guerre de Troie*, qui renferme tant de rencontres analogues, tant de combats identiques, étaient d'ailleurs nécessaires pour rehausser l'uniformité du récit proprement dit. De là les comparaisons qui se succèdent parfois par séries dans un passage. Les vagues similaires qui défilent sans relâche apportent sur leur crête des fleurs toujours inattendues, chaque lame est comme une surprise et, comme le rythme éternel de l'océan même, les périodes qui se pressent sont toujours identiques et pourtant toujours nouvelles (2).

En même temps qu'elles devenaient plus nombreuses, les images revêtaient également un caractère plus personnel. Certes, nous l'avons montré pour *Partonopier*, **Conrad** n'a jamais entièrement

---

(1) Cf. *Originalité*, chap. XIV, § 1.

(2) Ceci apparaît au simple examen de certaines pages de l'édition. Ainsi la page 391 nous offre les comparaisons suivantes : vers 32.742-32.743, 32.754-32.757, 32.768-32.769, 32.774-32.777, 32.784-32.787, 32.792-32.793, 32.794-32.797, 32.808-32.813.

La seule page 404 voit défiler celles des vers 33.846-33.849, 33.852-33.855, 33.860-33.868, 33.876-33.881, 33.896-33.901.

abandonné les comparaisons classiques ou les métaphores traditionnelles. Mais il leur a adjoint un imposant cortège d'images vraiment neuves et évocatrices. Il a su marcher hardiment dans les voies nouvelles sans rompre toute attache avec le passé.

Ces images enfin s'étaient peu à peu développées et allongées, perdant progressivement leur caractère incisif, épigrammatique, plastique. Dans la *Forge d'Or* elles ont toutefois encore bien souvent une allure saccadée, par suite du parallélisme trop apparent, de la séparation trop nette entre les deux termes de la comparaison : le cristal et le béryl, tournés au soleil, peuvent enflammer une bougie ; *ainsi* le cœur de la Vierge, recevant les rayons du soleil divin, a enflammé le Christ, cette vraie lumière (1) ; l'ortie est une plante amère et brûlante qui, cependant, porte des fleurs dont les abeilles font du miel : *ainsi* le poète espère, avec l'aide de Marie, trouver de belles paroles, dont il se servira pour chanter ses louanges (2) ; les moutons les plus sots donnent néanmoins une laine qui peut faire un habit d'empereur : *ainsi* Conrad (qui fait figurer son nom dans la comparaison) espère tisser à la reine du ciel un somptueux vêtement d'honneurs (3) ; pour éprouver ses petits et savoir s'ils sont capables de regarder fixement le soleil, l'aigle les place au bord du nid face à l'astre et les précipite s'ils ne soutiennent pas l'épreuve : *ainsi* Marie, mère de la chrétienté, abandonne les hommes qui, dans leur aveuglement, ne reconnaissent pas le Christ, ce soleil divin (4) ; le sureau porte un feuillage amer, mais des fleurs odorantes : *ainsi* une seule souche a porté juifs et chrétiens (5), etc...

Ce symbolisme peut, en d'autres cas, faire place à de véritables petites fables ; la comparaison affecte alors la forme de la parabole

---

(1) Gold. Schm., vers 842-857.
(2) Gold. Schm., vers 872-879.
(3) *Ibid.*, vers 884-893.
(4) *Ibid.*, vers 1.052-1.081. — Cf. 1.106-1.121.
(5) *Ibid.*, vers 1.436-1.461.

ou de l'apologue : « Le singe un jour dit au renard... » (1) ; « un lion vit un jour un miroir... » (2) ; « douze brigands pénétrèrent dans la demeure d'un géant » (3). Les vers 166-180 du lai 32 reproduisent la fable de l'âne et du petit chien. Mais toujours on observe cette même cloison, signalée à propos de la *Forge d'Or*, entre les deux parties de la comparaison : l'eau de rose se trouble si on y verse une seule goutte d'eau étrangère : *ainsi* l'honneur est si pur et si limpide que la moindre parcelle de fausseté le ternit (4).

Dans une dernière période, la comparaison perdra cette raideur ; la transition entre les deux termes s'arrondit, la symétrie n'apparaît plus rigoureuse, la comparaison est encore diluée. Elle devient, en un mot, mélodique et berceuse. Elle convient maintenant parfaitement à l'ensemble, s'insère sans contradiction formelle dans l'ondulation du rythme. On s'en rendra compte aisément en examinant la comparaison homérique provoquée, dans la *Guerre de Troie*, par l'arrivée d'Achille parmi les compagnes de Déidamie (5), ou d'autres encore, comme celles des vers 27.548-27.570 ou 28.486-28.511, cette dernière reproduisant sous une forme épique (et en 26 vers !) la fable du lion et du miroir mentionnée plus haut. Et un exemple particulièrement frappant nous est précisément offert par la même image de l'eau de rose déjà citée, reprise plus tard par **Conrad.** Rien ne saurait mieux faire éclater la différence de conception et le chemin parcouru par l'artiste :

« ein wasser wirt ûz rôsen
« *gebrennet und gefloezet.*
a) « *swer* valsch dar under stoezet
b) « ez wirt unlûterbaere.

(1) Leiche, XVIII, vers 21-30.
(2) Leiche, XVIII, vers 31-40.
(3) Leiche, XXXII, vers 121-135.
(4) Leiche, XXXII, vers 61-72.
(5) Trojanerkr., vers 15.350-15.373.

b' [« ob sîn ein fuoder waere,
[« ez müeste gar betrüebet sîn ;

a' [« *der* niht wan einen tropfen drîn
[« ûz fremden wazzer güzze,

} « daz niht von rôsen flüzze,
} « noch waere ûz in gebrennet.

b'' [« sîn glanz der würde entrennet
[« an lûterlicher angesiht,

« und waere ez an im selber niht
« deste boeser umb ein ei ;

b''' [} « wan daz sîn varwe braeche enzwei
[} « und dem niht schînes gaebe,

a'' [} « *der* valsch dar under waebe
[} « und ez betrüebet haete.

« diu lûter minne staete
« dem selben wazzer ist gelîch.

} « ir art ist alsô tugentrîch
} « und wil an ir den site hân :

A [« wirt valsches iht dar în getân
[« so tiure als umb ein cleinez hâr,

B [« daz ir lop *schoen unde clâr*
[« wirt betrüebet gar dâ mite.

« doch swachent an ir tugent site
« diu minne selber niht dar abe !

A' [« *swer* valsch dar în gemachet habe,

« der wizze, daz er krenke sich
« an dem geluste lûterlich,
« den im diu minne baere,

{ « ob er niht valschaft waere
{ « und er getriuwe wolte sîn » (1).

(1) Trojanerkr., vers 2.450-2.483.

CONCLUSION

De tout ce qui précède, qu'est-il légitime de conclure ?

Dans les divers jugements qu'on a portés jusqu'à présent sur **Conrad** et son œuvre, il ne semble pas que l'on ait établi suffisamment une discrimination, nécessaire ici plus qu'ailleurs, entre le fond et la forme, entre la matière et l'art qui l'élabore.

Pour la première, **Conrad** est un reflet fidèle et comme une synthèse de son temps. En un certain sens même, on peut dire qu'il nous offre en raccourci toute l'évolution de la poésie aux deux siècles précédents.

Au Xe siècle, en effet, le moine **Ekkehard** avait mis en vers latins un poème épique, le *Waltharius Manu Fortis*. Plus tard, c'est sans doute un moine encore qui avait composé, vers 1030, le roman chevaleresque *Ruodlieb*. Ainsi il n'y avait pas alors de contraste ni d'opposition entre les devoirs divins et les préoccupations du siècle ; littérature n'était pas encore synonyme de frivolité ou de péché.

Un changement complet s'était opéré au cours du XIe siècle. La lutte de la papauté contre l'empire avait eu comme parallèle l'attaque de l'Eglise contre la chevalerie, ou plus exactement contre les thèmes chevaleresques, contre les vagants, contre la poésie amoureuse et courtoise. Deux armes avaient servi efficacement à ce combat : la prédication et la poésie religieuse, représentée surtout par **Heinrich von Melk,** le Juvénal du moyen âge, qui fustigea le siècle avec une âpre éloquence. Les deux thèmes essentiels deviennent alors le Jugement Dernier et la vanité des plaisirs. Le monde est représenté sous les traits symboliques de « Frou Werlt », apparue, disait-on, à **Wirnt von Grafenberg** et qu'on offre aux regards comme un avertissement solennel sur le portail de la cathédrale de Worms.

Pourtant l'austérité du sujet s'était atténuée peu à peu. De la peinture édifiante de **Frau Welt,** on en était venu à composer des Légendes, puis des poèmes plus riants et presque courtois à la Vierge, acheminant eux-mêmes aux récits purement narratifs et plaisants. Le poète clérical, qui s'était considéré jusque-là comme un prédicateur chargé de plaider ardemment la cause divine, était devenu une sorte « d'abbé de cour », parlant à un public de dames pour leur interpréter une foi agréable et commode (1). En un mot, le grand combat que, depuis 1060 environ, l'Eglise avait mené pendant un siècle contre le monde, s'était terminé par le triomphe du siècle. Dès 1130, deux clercs, **Conrad** et **Lambrecht,** se mettaient à traduire, l'un le *Roland* et l'autre l'*Alexandre*.

Sous ce rapport, l'œuvre de **Conrad de Wurzbourg** reproduit exactement l'évolution générale : elle passe en effet du *Weltlohn* même aux *Légendes*, puis à la *Forge d'Or* et enfin au *Turnier* et à *Partonopier*, en même temps qu'aux thèmes lyriques des *Lieder*. Chez lui, comme chez ses précurseurs, la foi profonde, les tendances religieuses et ascétiques n'ont pas entièrement disparu. Il conserve le sentiment chrétien, l'esprit de tolérance, l'idéal humain. Mais tous ces sentiments, toutes ces tendances anciennes, ont été, à la manière d'un palimpseste, « recouverts » par des idées, des conceptions, des prédilections nouvelles. L'idéal chevaleresque est venu se superposer à l'idéal religieux, ou, plus exactement peut-être, il s'est juxtaposé à lui, et tous deux ont continué à coexister et à se manifester parallèlement sans s'exclure. Ainsi, à côté de la foi naïve et de la hantise des tourments de l'au delà, apparaissent le goût des tournois, des beaux vêtements et des armes, l'amour des dames, le plaisir pris à la contemplation des forêts, des oiseaux et des fleurs.

En ce sens, on peut dire que **Conrad,** si sensible aux influences extérieures, si réceptif, est, lui aussi, une « âme de cristal » et un « écho sonore » ; comme sur une cire malléable, les générations pré-

---

(1) **W. Scherer. Geschichte der deutschen Literatur, p. 65.**

cédentes ont laissé sur lui leur empreinte, y creusant chacune un sillon plus ou moins accusé et l'on croit entendre, reproduites par sa voix, à peine assimilées et « repensées », toutes les voix d'une époque disparue. **Conrad** est donc ici non seulement disciple, non seulement adepte et imitateur : c'est toute une époque, vue « à travers un tempérament » ; c'est un microcosme, « ein Kind der Zeit ».

En serait-il de même de l'art avec lequel il a traité les sujets en honneur de son temps ? Il serait injuste de l'affirmer aussi catégoriquement. Sans doute, il y a dans l'œuvre de **Conrad**, surtout à ses débuts, toute une part qui sent l'automatisme, le conventionnel, le « métier » ; nous-mêmes nous avons pu lui reprocher la prédominance souvent excessive de l'intelligence sur la sensibilité ou l'absence, parfois, de ces grandes pensées « qui viennent du cœur ». On a pu dire, à la lecture de certains passages :

« daz engie niht von grunde
« daz herze daz enwas niht dar mite » (1)

et en conclure que ce n'était pas là une poésie vraiment d'inspiration :

« ez enheizet doch niht reht spil
« daz man sus ûzen hin getut
« âne herze und âne mut » (2).

On a pu dire enfin qu'une telle poésie, issue trop souvent avant tout de la raison, ne pouvait s'adresser qu'à la raison,

« denn es muss von Herzen gehn
« was auf Herzen wirken muss ».

Conrad, en un mot, serait, non pas un artiste, mais seulement un habile ouvrier.

---

(1) Gottfried, Tristan, vers 7.537-7.538.
(2) *Ibid.*, vers 7.543-7.545.

Cependant les influences multiples subies par **Conrad** tendent également à nous le représenter comme une sensitive. Et sa poésie, surtout celle de ses deux dernières grandes œuvres,

« Chanson grise

« Où l'*indécis* au *précis* se joint (1),

contribue au fond, si on considère l'impression d'ensemble qu'elle laisse au lieu de la disséquer sans indulgence, à corroborer ce jugement.

Or, c'est là précisément ce qu'il importe de ne pas oublier si l'on veut apprécier exactement l'originalité de son art : *la sensibilité a, chez Conrad, modifié la raison classique.* Il représente ainsi, en littérature, le type de l'artiste baroque au moyen âge, répondant littéralement à la définition même de cet art : « Le baroque tend à dénaturer les éléments classiques, à leur adapter des éléments étrangers qui en altèrent l'essence » (2).

Du baroque, **Conrad** possède, transposées sur le plan littéraire, toute la grâce comme toutes les imperfections. Sans oublier les limites, tracées par Lessing, qui séparent les arts de la poésie, on pourrait certainement appliquer à la *Guerre de Troie*, par exemple, cette description si caractéristique de l'église Saint-André, à Valence : « Sur une façade nue, une porte fastueuse flanquée de pilastres, de colonnes aux chapiteaux compliqués, aux fûts couverts de motifs inattendus, encadrée de moulures très saillantes brisées d'angles et de courbes fantaisistes, couronnée d'une corniche proéminente qui sert de support *à un second corps* pyramidant, non moins chargé de pilastre, de colonnes et de pinacles, le tout foisonnant d'ornements sculptés » (3).

---

(1) Verlaine. — Art poétique.

(2) André Michel. Histoire de l'Art, T. VI, 1 p. 408.

(3) *Ibid.*

On le voit, c'est la technique même du « moutonnement » dans le domaine de l'architecture. Le reproche que l'on peut adresser aux deux œuvres d'art est au fond identique : « Il y a dans ces ensembles beaucoup trop de détails. Cette prodigalité de richesse ornementale jure avec la misère de la construction même » (1).

N'est-il pas évident pourtant que **Conrad** annonce ainsi les écrivains baroques de la seconde moitié du XVII[e] siècle, bien plus qu'il ne continue la tradition classique ? Son art n'offre-t-il pas en réalité plus d'analogie avec celui des **Von Spe** et des **Scheffler**, des **Paul Fleming** et des **Simon Dach**, des **Gerhardt** et des **Gryphius**, puis des **Hofmannswaldau** et des **Lohenstein**, qu'avec l'art de **Gottfried** ?

Cela est vrai déjà par le fond ; de même que le dualisme chrétien : monde-Dieu est à la base de la personnalité de **Conrad**, le conflit entre l'idée de renonciation et le « *gaudeamus igitur* », entre les joies du siècle et l'abstinence ascétique, est, d'après **M. Ermatinger**, le fondement de l'art baroque (2). **Friedrich von Spe**, comme **Conrad**, conciliera les deux contraires en la synthèse d'une « gottselige Weltliebe » ou, si l'on préfère, d'une « weltliche Gottseligkeit » (3). A l'un comme à l'autre écrivain peut convenir la définition de **Dilthey** : « L'essence de l'artiste baroque est l'union du sentiment religieux et de la pensée rationnelle » (4).

La même affinité se décèle aisément dans la forme que revêt, chez **Conrad** et chez les écrivains du baroque, cette pensée fondamentale.

Chez l'un comme chez les autres, prédominent la rhétorique (plus musicale toutefois chez **Conrad**) et le souci excessif de l'ornementation : répétition, au moyen d'expressions synonymes, d'un

---

(1) *Ibid.*

(2) E. Ermatinger, Barock und Rokoko in der deutschen Dichtung 2te Auflage, Leipzig, 1928.

(3) *Ibid.*, p. 40.

(4) Dilthey, Ges. Schriften, 3,45.

même thème repris, dans un ou plusieurs « corps pyramidants » successifs, en variations nouvelles (1) ; « moutonnement » qui, chaque « vague » formant un ensemble indépendant, sans progression, peu ou point soumis à un enchaînement rigoureux, rend les vers ou même les strophes interchangeables (2) ; alignements successifs de comparaisons ou d'antithèses (3) ; accumulation, dans l'épopée, de motifs livresques et d'érudition (4), de digressions, d'actions secondaires et d'épisodes entrelacés (5), etc... L'art des successeurs de **Conrad,** en un mot, passant à la limite, consistera en somme à reprendre ses procédés pour tenter de combler le vide interne par un fouillis d'éléments innombrables et de faire oublier l'absence d'Erlebnis par la virtuosité et la technique.

On voit par là clairement que **Conrad** renferme en réalité *in nuce* les tendances futures. Il annonce l'art baroque, mais aussi (lorsque les progrès de l'esprit séculier amèneront la rupture de l'équilibre baroque et provoqueront, à la fin du XVIIe siècle comme au déclin du XIIe, un nouveau triomphe du siècle), l'épicurisme du *carpe diem* et la tendance anacréontique, voire naturaliste, de l'art rococo, prélude lui-même des formes plus modernes de l'art.

---

(1) Cf. Paul Gerhardt : « Befiehl du deine Wege... ».

(2) Cf. le sonnet de Gryphius « An den heiligen Geist ». (Cité par M. Ermatinger, *op. cit.*, p. 169).

(3) Outre le sonnet de Gryphius, mentionné ci-dessus, voir le poème d'Hofmannswaldau, que l'on pourrait intituler, lui aussi, « Frau Welt » ou « der Weltlohn » :

« Was ist die Welt und ihr berühmtes Glänzen ?
« Was ist die Welt und ihre ganze Pracht ?
« Ein schnöder Schein in kurzgewölkter Nacht.
« Ein schneller Blitz bei schwarzgewölkter Nacht.
« Ein buntes Feld, da Kummerdisteln grünen,
« Ein schön Spital, so voller Krankeit steckt.
« Ein Sklavenhaus, da alle Menschen dienen,
« Ein faules Grab, so Alabaster deckt... ».

(4) Cf. l'*Arminius* de Lohenstein.

(5) Cf. Zigler : « Asiatische Banise » (1688), qui renferme quatre actions principales, sans parler des actions secondaires et des intermèdes. (Cf. Ermatinger, *Op. cit.*, p. 70 sqq.).

Certes, il ne faudrait pas attribuer à **Conrad** des théories et des idées qu'il n'a pas soupçonnées, d'autant plus qu'il n'est pas aisé de discerner dans son art la part d'inconscient de celle qui revient à l'intention. On ne saurait voir en lui un novateur pleinement conscient de son but, mettant toutes les ressources de son talent au service d'un idéal précis. Il n'a certainement jamais abjuré catégoriquement le credo esthétique de l'art classique. C'est la nature même de **Conrad,** son éducation, son milieu, l'influence de ses prédécesseurs, qui sans doute ont contribué à l'engager dans la voie particulière qu'il a prise. Mais il est vraisemblable également qu'au bout d'un temps plus ou moins long, il s'est aperçu des tendances instinctives de son génie et les a orientées ensuite à dessein. Ce n'est sans doute pas pur hasard si tous ses procédés d'art ont évolué suivant des courbes absolument identiques et synchrones.

Quoi qu'il en soit, cet art auquel il est parvenu tardivement, ce résultat de nombreuses années d'efforts poétiques, porte une marque bien personnelle. Seul en son temps, **Conrad** ne recherche pas la concision, la pointe, la formule frappante ou le relief ; il proscrit l'effet brusque et la surprise, et cette ironie, que **Verlaine** juge destructrice de l'impression musicale ; au contraire, il nivelle, estompe, étale, recherche la période vague et flottante, qui incite à la rêverie,

« Und wiegt es zwischen Ernst und Spiele
« Auf schwanker Leiter der Gefühle » (1).

« *Ut musica, poesis* ». C'est pourquoi nous acceptons de donner à son style l'épithète de « wasserklar », « salzlos » (2) ; mais en spécifiant toutefois que ces termes n'ont aucune intonation péjorative. Ce n'est pas pour nous critique et condamnation, mais simple constatation d'un fait.

Certes, cette conception fondamentale a eu fatalement pour conséquences le remplissage, les répétitions de vers par association

---

(1) Schiller. Macht des Gesanges.
(2) K. H. Halbach, *op. cit.*, p. 46.

d'idées et similitude de situation, les chevilles, etc... **Conrad** a souvent fait « de fausses fenêtres pour la symétrie ». Lichens et varechs se mêlent aux fleurs que ces ondes agitées entraînent sans relâche.

Pourtant cet art, même avec ses imperfections et ses défauts, n'est pas sans grandeur. Si l'on songe qu'elles étaient destinées à la déclamation, on doit reconnaître que ces vagues immenses qui s'écoulent majestueusement dans un murmure uniforme, recourbent leurs crêtes et s'écroulent dans un jaillissement d'embruns, pour recommencer sans cesse, confèrent à cette poésie une harmonie sauvage et grandiose. Lui-même n'a-t-il pas pris soin de nous avertir :

« als in daz wilde tobende mer
« vil manic wazer diuzet,
« sus rinnet unde fliuzet
« vil maere in diz getihte grôz » (1).

Reprocher à **Conrad** son manque d'intensité ou de plasticité, c'est donc faire preuve d'incompréhension quant à l'idéal qu'il poursuivait. Les longueurs de son œuvre, l'impression monotone qu'elles engendrent, il les a précisément cherchées. Ses défauts mêmes découlent de sa conception particulière de son art, elle-même issue des deux dominantes qui, en apparence opposées, s'unissent pourtant pour former sa personnalité : la sensibilité, qui devait le porter à la rêverie et à la musique, et le tempérament raisonneur, qui l'incitait aux mélodies lentement et longuement déployées. Lui contester le sens artistique est donc une espèce de contre-sens. Les particularités de son style ne sont pas signes d'impuissance : au contraire, il est certain par exemple que le rythme iambique presque pur auquel **Conrad** est parvenu représente une conquête et un progrès ; pour mener à bien son dessein, ce dernier devait être en outre en pleine possession des moyens que lui avait légués l'art classique,

---

(1) Trojanerkr., vers 236-239.

disposer de toutes les ressources de la langue et savoir manier avec sûreté l'instrument que ses prédécesseurs avaient progressivement forgé. Une conception nouvelle a seulement présidé à son emploi. Il faut donc, pour être juste, apprécier cette œuvre historiquement et objectivement.

Ainsi **Conrad** annonce les générations futures et achemine vers des tendances nouvelles. L'épigone est en réalité intermédiaire, trait d'union, précurseur. Il n'est plus seulement dérivé, mais aussi transition et annonciateur. Il ne termine pas simplement une lignée, mais, ce qui est plus méritoire, en inaugure également une nouvelle (1).

Celle-ci est-elle moins parfaite et moins admirable que l'ancienne ? L'idéal futur marque-t-il un recul par rapport à l'idéal classique ? On a sans doute le droit de le penser et d'affirmer de légitimes préférences personnelles. C'est en ce sens, — mais c'est en ce sens seulement, — qu'il sera permis de considérer **Conrad** comme un premier décadent.

(1) Les travaux récents sur CONRAD DE WURZBOURG, nous sommes heureux de le constater, tendent à modifier dans le même sens le jugement des critiques antérieurs. C'est à un résultat analogue au nôtre qu'aboutit par exemple M. O. MESSNER, dans un domaine voisin ; il conclut en effet (*op. cit.*, p. 167) « dass er (CONRAD)... nicht mit dem Schlagwort « Gottfried-Nachahmer » abgetan werden darf ».

TABLE DES MATIÈRES



Lille. — Imp. Société d'Edition du Nord. 49786